Carlos García Gual

Diccionario de mitos



Los mitos vienen de muy atrás, se heredan e invitan a la reflexión sobre su sentido. Apuntan a algo que está más allá de la realidad objetiva inmediata. Postulan una misteriosa trascendencia. Pueden resultar un tanto extraños, en sus inquietantes paradigmas, y tratan de explicar el mundo a su manera, fantasiosa, plástica y dramática. Ejercen una rara y estimulante seducción intelectual. Los mitos son las mejores historias de nuestro imaginario cultural, las más memorables y las más mágicas. Acaso con un aura arquetípica resuenan en los sueños e imponen sus irisados reflejos en el arte y la poesía. Han inspirado glosas y comentarios sin fin, en su transmisión a través de muchos siglos y escenarios históricos. De las muchas mitologías del mundo, la griega es, sin duda, la más fecunda para nuestra cultura, aquella cuyos personajes y temas nos resultan más familiares. Es una mitología de enorme riqueza y clara fascinación, como aseguran sus múltiples ecos y muchos siglos.

La característica definitiva de los mitos es ser viejos relatos memorables de extraordinaria pervivencia. Como se ha dicho, los mitos habitan el país de la memoria. Es decir, perduran en nuestro imaginario colectivo, con una extraña fascinación, desafiando el olvido. Muchos hunden sus hondas raíces en una antigua religión y persisten luego en los cauces de la literatura a los largo de la historia. Con su rica carga simbólica y su enigmático mensaje se prestan a recreaciones y reinterpretaciones múltiples, y vuelven a ser evocados una y otra vez en los diversos géneros literarios: en forma épica, lírica y trágica. Así sucedió ya en Grecia, y luego el fenómeno se repite en la tradición literaria occidental. En un código poético y dramático los mitos nos hablan de los eternos conflictos de la condición humana, recurriendo a figuras emblemáticas de dioses y héroes. Son relatos de intenso dramatismo y misterioso encanto sobre las grandes pasiones y sufrimientos, temores y audacias de unas figuras paradigmáticas, esos personajes inolvidables que van y vienen por los senderos de la fantasía mítica.

Este *Diccionario de mitos* no es un repertorio temático completo, sino un “diccionario de autor”, que reúne una serie de ensayos sobre las más famosas

figuras de esa mitología antigua y sobre unas cuantas de singular resonancia en la mitología literaria moderna, e invita al lector a la reflexión sobre ellas. Trata de destacar el vivaz atractivo de esas figuras míticas y explicar, y a la vez sugerir, con un estilo claro y sin resabios pedantes, por qué estos antiguos relatos mantienen aún hoy su fantástica seducción en nuestro imaginario cultural.



Carlos García Gual

Diccionario de mitos

ePub r1.0
Titivillus 16.02.2019

Título original: *Diccionario de mitos*
Carlos García Gual, 2003
Diseño de cubierta: Sebastián y Alejandro García Schnetzer

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.0



Para Isabel

A MODO DE BREVE PRÓLOGO

En su primera edición este libro se presentó en una serie de «Diccionarios de autor», textos de muy variada temática y con una fórmula compositiva muy cómoda y liberal, que favorecía un enfoque personal de los temas propuestos y un estilo ameno y poco pedante. En la introducción que entonces, es decir, hace cinco años, redacté y que sigue iniciando sus páginas, se explican bien sus características. No se trata, pues, de un diccionario mitológico más, y no ofrece un repertorio extenso y exhaustivo, sino que sólo presenta y comenta los trazos más significativos de algunas famosas figuras de varias mitologías. Y entrevera famosos mitos arcaicos, de orígenes religiosos, con algunos, unos pocos, de carácter literario moderno. En el conjunto, dominan muy claramente los mitos griegos (son un 80% del total) por las razones que doy en esa introducción. Las figuras que no pertenecen al repertorio helénico clásico podrían ser más, desde luego, y me gustaría haber añadido apuntes sobre algunos otros memorables personajes no menos míticos, como Abraham, Siva, Loki y Tarzán, por ejemplo. Tal vez lo intente en una próxima ocasión.

Las figuras míticas que deambulan por este volumen forman una serie abierta e incompleta, y los artículos son independientes unos de otros. Sin embargo, conviene no olvidar que un mito auténtico está enraizado en una mitología, esa red de relatos tradicionales que viven en el imaginario colectivo de un pueblo y una época. En los mitos griegos actúan sus dioses y héroes una y otra vez. En esos relatos reaparecen las figuras bien conocidas y familiares al creyente y al intérprete de la cultura clásica, y en su vasto repertorio narrativo se definen por sus mutuas relaciones. Así que conviene recordar que, aunque aquí se presenten sueltos y colocados al azar, sometidos

sólo al orden alfabético, orden muy arbitrario, estas figuras helénicas formaban una sociedad mítica y se relacionaban y se imbricaban en la trama de la misma mitología. También un dios como Odín se define por sus actuaciones y relaciones con otras figuras (como Thor, Freya, Balder, etc.) de su ámbito mítico propio, la mitología germánica y nórdica. En fin, que esos mitos son piezas en el *puzzle* de una mitología popular de muy antiguas raíces y creencias.

En esto parecen diferenciarse de las figuras míticas surgidas en las literaturas modernas (que son retomadas luego por el cine en muchos casos), como es el caso de donjuán, Fausto, Carmen y Frankenstein, por ejemplo, que campan sueltas por espacios quiméricos de nuestra imaginación, y forman una serie abierta, susceptible de admitir nuevos fascinantes socios. En estas páginas no he insistido en la fundamental diferencia que puede establecerse entre las unas y las otras, y desde luego son muchos los diccionarios en donde los mitos antiguos y los literarios conviven, como aquí, sin graves estridencias. Cierto que, al final de una larga tradición cultural, los mitos religiosos de antiguas culturas pueden ser vistos como meros trasuntos literarios por quien ya no profesa la fe antigua, y considera a los dioses y héroes de antaño como representaciones fabulosas, tanto como las ficciones creadas por algunos escritores. La pertenencia o inclusión de un mito en el entramado de una mitología tradicional es algo que merece ser considerado como un rasgo distintivo muy relevante, cuando se considera una mitología desde un punto de vista histórico, religioso o social. Aquí empleo otra perspectiva, tratando a los mitos como huéspedes familiares del imaginario de nuestra cultura occidental, unos más antiguos, otros más cercanos. No obstante, he procurado indicar siempre claramente cuál es el lugar de procedencia de cada una de estas figuras míticas y cuál su ámbito de resonancia.

Esta es una reunión de breves ensayos sobre los más intrigantes y memorables personajes míticos, para avivar el recuerdo de sus sagas e invitar a la reflexión sobre tan prodigiosas figuras y sugerir, acaso, algunos de sus actuales ecos y reflejos.

Carlos García Gual, enero de 2003

INTRODUCCIÓN, DE DUDOSA NECESIDAD, PARA LOS QUE GUSTAN DE ELLAS

La palabra «mito» se emplea ahora con significados tan vagos que conviene una previa definición, como cautela e indicación de que vamos a usarla en un sentido preciso. Si intentamos reflexionar sobre sus significados en varios contextos, podemos advertir que sobre su vaga denotación se ponen de relieve ciertas connotaciones. El término «mito» se aplica a algo que parece ser extraordinario, fabuloso, ejemplar y memorable, aunque tal vez poco objetivo, y exagerado, fastuoso y falso. En todo caso, como si el mito mentara (o mintiera) algo que está más allá de la realidad mostrenca, objetiva, dura, empírica y comprobable. Lo mítico aparece aureolado de un halo de fantasía y elevado al ámbito de lo imaginario, y puede así ejercer un mágico y poderoso encanto sobre nuestra actitud frente al mundo. (Puesto que somos, más que realistas, seres emotivos, imaginativos y memoriosos). Pero a la vez parece ser algo peligroso, por esas mismas razones de su prestigio, y frente a los mitos parece que hay que tener algunas sospechas y cierta cautela crítica. Siempre que creemos en los mitos, nos arriesgamos a su seducción enigmática. Algo que ya sabía Platón, que, sin embargo, decía que era «hermoso ese peligro» (*kalòs gàr ho kíndynos*, según el texto del *Fedón*, 114d).

En todo caso, aquí y ahora no buscamos una definición precisa del vocablo, sino sencillamente queremos advertir de antemano que la palabra se ha ido recargando de connotaciones varias que pesan más que su denotación original en el habla coloquial y la periodística. Como decía Aristóteles del «ser», podemos decir del «mito» que «se dice de muchas maneras». Tal vez esa multivocidad del término refleja algo que ya estaba en sus mismas raíces;

acaso la misma esencia de lo mítico, en relación directa con el ámbito seductor de lo fabuloso, lo memorable y lo imaginario, promueva y facilite esa dispersión semántica.

Pero esa variedad de sentidos no se da sólo en el lenguaje más periodístico y coloquial, sino que la encontramos en los mismos estudios e investigadores de los mitos. Un gran estudioso de los mitos griegos, el profesor G. S. Kirk, en un excelente libro, nos ponía en guardia. Afirma en él que no hay una única definición del término «mito», sino que los especialistas lo definen cada uno a su conveniencia, según su enfoque, procedencia o escuela, según sean sociólogos, psicólogos, historiadores, filólogos, etc. No vamos a entrar en esa discusión. Me parece saludable tener en cuenta en principio esa escéptica advertencia para no ser parciales en el enfoque, pero intentaré, a pesar de ella, una definición.

Me gusta, a este respecto, lo que escribió hace tiempo el novelista Cesare Pavese, un intelectual muy representativo de nuestra época y muy adicto a la mitología griega: «Un mito es siempre simbólico; por eso no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que vive de una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que lo rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florescencias».

Nos conviene recordar ciertos rasgos esenciales del uso del vocablo, de origen claramente griego. En primer lugar que *mythos* significó originariamente «relato, narración, cuento, palabra». El mito es siempre un relato, que a veces lleva un título: el nombre propio de un héroe o un dios que lo protagonizan, o acaso el del narrador. Es decir, la figura mítica protagonista. El mito cuenta mediante imágenes y en forma un tanto dramática los hechos de esos protagonistas extraordinarios, dioses y héroes. Esos relatos míticos tienen un perdurable y misterioso encanto para el público ingenuo que los escucha, aprende y rememora, y ve en ellos algo esencial de su cultura y su comprensión religiosa del mundo.

Propongo como definición funcional y válida ésta: «mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y paradigmática de unas figuras extraordinarias —héroes y dioses— en un tiempo prestigioso y esencial». Los mitos ofrecen unas imágenes que impactan en la memoria colectiva, y que perviven en la tradición, porque sin duda responden a

preguntas fundamentales del ser humano y su inquietud ante los misterios de la vida y los retos de la sociedad. Los mitos pertenecen a la memoria colectiva. «Los mitos viven en el país de la memoria», como ha escrito M. Detienne. Los mitos están más allá de lo real y ofrecen una explicación, a su modo y manera, de la realidad. Explicación simbólica, desde luego, y que en muchos casos tiene que ver con las creencias religiosas. Los mitos aclaran, revelan, cuentan lo que está por debajo de lo aparente; con sus historias dan sentido —un sentido humano y en clave simbólica— al mundo que nos rodea. Los mitos hablan de los grandes enigmas y proponen explicaciones en su código figurativo, dramático y fantasmagórico. Eso aclara la presencia del mito en cualquier cultura, e incluso que subsista en la nuestra, frente a la explicación científica del universo, como un tipo distinto de lenguaje y de lógica, como escribe L. Kolakowski.

Los mitos perduran gracias a su fuer2a imaginativa y a su repertorio de poderosas y plásticas imágenes. Uno de los filósofos actuales más preocupados por esa perdurabilidad de los mitos, en épocas y contextos diversos, H. Blumenberg, ha escrito muy a fondo de esa permanencia de sus imágenes, su «constancia icónica»: «La constancia icónica es el elemento más característico en la descripción de los mitos. La constancia de su núcleo esencial hace que el mito pueda comparecer, como una inclusión errática, incluso en el contexto de las narraciones más heterogéneas. El predicado descriptivo de la constancia icónica es tan sólo otro modo de expresar lo que en el mito impresionaba a los griegos: lo que ellos consideraban su antigüedad arcaica. La gran estabilidad del mito asegura su difusión en el espacio y en el tiempo, su independencia del lugar y de la época. El griego *mython mytheisthai* quiere decir recontar una historia no fechada y no fechable, es decir, no localizable en una crónica; pero una historia que compensa esta falta con el hecho de ser por sí misma significativa».

Blumenberg ha insistido en que los mitos, unidos a la fuerza cultural y personal de la memoria, aportan a la visión del mundo *significatividad*, es decir, impregnan de sentido humano la aprehensión de un mundo exterior que de por sí no presenta una significación clara para el hombre. Es obvio que lo que se suele llamar «realidad» es sólo una interpretación de lo que hallamos ante nosotros e interpretamos como tal. Los mitos son una herencia

tradicional de relatos prestigiosos sobre lo oculto bajo las apariencias «objetivas». Los mitos tratan de dar a lo que nos rodea un sentido humano. Por eso son tan importantes para la perduración de la colectividad y sus normas, y también para la orientación del individuo en el sistema de las creencias. Pero no vamos a avanzar con nuestro filósofo en esa reflexión profunda. Sino que, dejando ahora esas honduras metafísicas, destaquemos un rasgo importante de sus análisis: los mitos perduran, pero se ofrecen a diversas interpretaciones y reorganizan sus imágenes según sus nuevos contextos. Esas variaciones y recreaciones forman parte de la mitología. Un mito pervive, en la tradición, literaria o popular, manteniendo un esquema esencial y revistiendo nuevos matices y sentidos. Esa capacidad de pervivir y ser reinterpretado es característica de los mitos.

Los mitos griegos son para nosotros —junto con los bíblicos, que están poco representados en este repertorio— los más familiares, aunque ya sean sólo temas y motivos literarios trasmitidos por una larga tradición de notorio y secular prestigio. Fantasmas son ya de lo que fueron a los que la literatura presta, en su viaje por el tiempo, nuevos hábitos y disfraces. Temas y emblemas de la antigua mitología clásica perviven así, sueltos o trabados en múltiples relatos, y se prestan a ser recontados, aludidos, y manipulados por la literatura moderna una y otra vez. Los mitos antiguos resultan, a la mirada actual, poco más que pretextos para su recreación como materia literaria. Han perdido su vinculación con la religión y la ideología de la sociedad que los produjo, subsisten desgajados de todo el contexto ceremonioso y ritual que pudieron tener en sus orígenes y de la función social que tenían cuando esa mitología estaba vigente en la sociedad griega antigua.

Siguen, no obstante, guardando a su modo todavía, en su distanciamiento de sus orígenes, cierta aura de prestigio. Son como relatos intrigantes, memorables y paradigmáticos, aunque perviven ya sólo como pecios y reliquias de una mitología antigua, ahora cuarteada y recobrada de modo muy distinto a su pervivencia original. En la antigua Grecia los mitos pervivían en las narraciones de los viejos, de los poetas educadores del pueblo, de las fiestas públicas, en las imágenes de los templos y monumentos, etc., mientras que ahora sólo perduran en una tradición culta, libresca, en una fantasmagoría prestigiosa, pero no popular. Y, sin embargo, aún están ahí, aún nos dicen

algo profundo y enigmático sobre nosotros mismos. ¿Por qué, si no, iban a ser memorables después de tantos siglos?

No vamos a ofrecer ahora una clave para interpretar el sentido más hondo y cifrado de esos relatos míticos. Los mitos no son alegorías, no son tampoco historias ingenuas y primitivas. Tienen un simbolismo que hay que interpretar. Simbolistas, funcionalistas, estructuralistas, y eclécticos varios, y hermeneutas teólogos, filósofos, psicólogos y sociólogos proponen sus sistemas descodificadores oportunos. Aquí no tomamos partido sobre ese trasfondo. Al menos, por el momento. Que cada uno ensaye su método y traiga luego a la plaza, a discusión, sus logros.

Hay otras mitologías además de la griega, ciertamente. Si aquí hay una evidente mayoría de mitos griegos, se debe a dos razones: en primer lugar, a que estos mitos son los más conocidos e influyentes en nuestra tradición literaria y, en segundo, a que quien redacta estas páginas es mejor conocedor de esa mitología que de otras, más lejanas y exóticas. (En ningún modo eso prejuzga su interés ni su riqueza imaginativa). Soy consciente de que son muy pocos los mitos bíblicos aquí recordados, y que sólo hay un ejemplo de la mitología germánica. Pero este puñado de mitos son sólo unos cuantos ejemplos, y esta lista de ningún modo pretende ser estricta ni obedece a juicios objetivos de valor. He añadido algunos *mitos literarios* —Perceval, don Juan, Fausto, Carmen, Frankenstein, y alguno más— para ilustrar cómo se forman nuevos relatos memorables y sujetos a reinterpretaciones en una larga tradición, tal y como ya sucedió en el mundo griego con sus mitos.

En fin, no quiero alargar más esta introducción. Como el lector verá, he tratado cada artículo de modo independiente, y con un estilo variable, unas veces más detenido y otras mucho más sintético. El espacio más o menos largo dedicado a cada figura y tema no responde a su importancia en la tradición ni en el conjunto mitológico, sino a razones más bien subjetivas. Me interesaba mostrar diversos modos de contar y analizar esas figuras míticas —tan distintas como los Reyes Magos, las Nereidas, Alcmeón, Ulises, Hermes, Arturo o Supermán, por ejemplo—, y evocar sus imágenes con soltura y sin ninguna falsilla general. Me ha gustado introducir aquí y allá citas de otros textos y libros, de autores antiguos y comentaristas modernos. Porque, en gran medida, éste es —como debía ser— un libro muy influido

por muchas lecturas, y espero que esas citas te resulten, amigo lector, tan sugerentes como me parecieron a mí. Y que te inviten a seguir el rastro de estas figuras míticas.

Es obvio que este *Diccionario de mitos* es, de elaboración muy personal. No tiene pues ninguna intención de competir con repertorios de mitología más didácticos y mejor ordenados y más serios y completos, ni sirve para usos escolares ni académicos. Es sólo para aficionados a estos temas, a la literatura de trasfondo clásico, y para algún que otro amigo, cercano o lejano, del autor.

Hace muchos años puse al comienzo de otro libro sobre un mito griego la frase de Aristóteles en que el filósofo se decía: «A medida que envejezco y me siento más solo, me he hecho más amigo de los mitos». Ahora sé que eso no sólo le pasó a Aristóteles.

Madrid, junio de 1997

Índice

A

ADÁN. El orden alfabético nos invita a comenzar este repertorio de personajes míticos por Adán y concluirlo por Zeus. Así resulta que el primer hombre, según los textos de la Biblia, queda a su cabeza y el supremo dios de los mitos griegos viene a situarse al final de la cola. Pero se trata de una ordenación meramente casual, debida al azar de las letras iniciales de sus nombres, y sin ningún otro motivo. Que quede claro. La ordenación alfabética puede proporcionar alguna sorpresa y algún contacto o vecindad chocante. Espero, sin embargo, que no produzca confusión, ya que cada artículo ha sido escrito con independencia de su colocación en la lista, que, evidentemente, podría haber sido más larga o más corta. También eso resulta un tanto arbitrario.

Con que empecemos por la historia de Adán y de Eva, tal como se nos cuenta en los primeros capítulos del Génesis bíblico. Cuenta pues el Génesis que Yahvé, en el sexto día de la creación, cuando ya había creado a los demás animales, formó al hombre del barro, le infundió vida soplándole en las narices, y lo colocó en el jardín del Edén, el Paraíso terrenal, para que lo cultivara. Pero, al dejar a su cuidado todos los árboles del jardín edénico, le prohibió sólo comer el fruto del árbol del conocimiento, el árbol del Bien y del Mal. Luego, pensando que no era bueno que el hombre estuviera solo —pues las otras especies animales las había creado ya por parejas en un principio—, formó a la primera mujer, Eva, y se la dio por compañera. El texto advierte que la formó no de la tierra, sino a partir del propio cuerpo de Adán. Dios le inspiró un profundo sueño y entonces sacó una de sus costillas y a partir de ella formó a esa primera mujer.

Ella fue tentada por el demonio en forma de serpiente, y esta serpiente la incitó a comer una manzana del árbol prohibido. Luego ella incitó a Adán, seducida por las palabras del diabólico ofidio. Ambos probaron la fruta prohibida y, al punto de comerla, vieron y conocieron que estaban desnudos y sintieron vergüenza de ello. Trataron de esconder su desnudez con unas hojas de higuera, pero Dios los sorprendió en ese estado de perturbación y desnudez, y los condenó a la expulsión del Paraíso, y a Adán a trabajar con esfuerzo y a Eva a parir con dolor. (Fue Adán quien dio nombre a la mujer, y la llamó Eva, porque sería «madre de todos los vivientes»). Les dio Dios vestidos de piel a ambos para que se cubrieran sus vergüenzas, y un ángel con una espada flamígera les echó para siempre del Edén. Y Yahvé colocó a unos querubines para guardar la entrada, el camino del Paraíso y el acceso al árbol de la Vida.

La historia de Adán y Eva, desterrados del Edén y condenados a envejecer y morir, se prolonga en sus descendientes. Sus dos primeros hijos, Caín y Abel, tuvieron mal fin, pues el malo mató al bueno, a causa de la envidia, y del tercer hijo, Set, y sus hermanas proviene toda la variada descendencia que pobló la tierra, una estirpe humana sometida, como consecuencia del pecado original, al esfuerzo, las penas y la muerte.



Creación de Eva, de una costilla de Adán.

Mosaico de Monreale.

Según la exégesis medieval de la Biblia el pecado original de Adán y Eva se rescata mediante la redención de Cristo. Y así Jesucristo y su madre María forman una segunda pareja sagrada —madre e hijo en este caso— contrapuesta, según una sagaz interpretación teológica tradicional, a la de «nuestros primeros padres».

Una leyenda medieval sobre el madero de la Cruz relata que éste es un leño del árbol de la Vida, cuya simiente fue traída por Set hasta el monte Gólgota y plantado sobre la tumba del padre Adán (Adán, según antiguos textos, se murió a los novecientos treinta años, unos días antes que Eva). Siglos después del viejo árbol se sacó el madero de la Cruz en que fue clavado el Redentor. Adán está enterrado en el mismo monte donde

crucificaron a Jesús, que vino a salvar a los humanos del antiguo pecado de Adán y de la curiosa Eva. La tradición de símbolos y de exégesis sobre Adán y Eva es muy copiosa. (E infinitas son las representaciones de los dos en el Paraíso terrenal y en el momento de su expulsión). Pero este pequeño detalle que se encuentra en el texto medieval de la *Leyenda áurea* me parece especialmente significativo.

Respecto a que el divino Hacedor formara a los primeros seres humanos del barro, ése es un rasgo que se encuentra en muchas mitologías —antiguas y primitivas, de Asia, África, América y Oceanía— como comentó con muy numerosos ejemplos *sir* James Frazer en notas al Génesis. (Véase, por ejemplo, el libro de T. H. Gaster, *Mito, leyenda y costumbres en el libro del Génesis*, Barcelona, 1973, págs. 18 y ss).

Sin embargo, Frazer exagera su precisión en el comentario, por ejemplo, al indicar que la tierra de que Yahvé creó a Adán era indudablemente roja. «Si bien el autor jehovista omite mencionar el color del barro que Dios utilizó en la creación de Adán, tal vez podamos hacer la conjetura, sin caer en la pura fantasía, de que era rojo, puesto que la palabra hebrea *adam* significa "hombre" en general, la palabra *adamah* "tierra", y *adom* "rojo", y, así, mediante una concatenación natural, llegamos a la conclusión de que nuestros primeros padres fueron modelados con tierra roja. Si todavía persistiera en nosotros alguna duda a este respecto se podría disipar con la simple observación de que hasta el día de hoy el color del suelo de Palestina es marrón rojizo oscuro».

Volver

ADONIS. Adonis nació de un amor incestuoso, el de la joven Mirra por su padre Cíniras, rey en Pafos de Chipre (o bien en la ciudad asiría de Biblos). Ofendida con la joven, la diosa Afrodita inspiró en ella una pasión terrible hacia su padre, con quien logró acostarse sin que él la reconociera. Pero cuando, después de varios encuentros amorosos, su padre descubre su identidad, la joven se ve obligada a huir y vaga por distintas regiones hasta que, rogando a los dioses una liberación de sus penas, es trasformada en un

árbol, el árbol de la mirra. De su vientre ya arbóreo nace el bello Adonis, que es criado por las ninfas. La misma Afrodita quedó enamorada de él y en su compañía recorría alegre los campos y cazaba a su lado. La diosa previno al joven de que tuviera cuidado en sus cacerías de las bestias del monte, pero un gran jabalí herido (unos dicen que enviado por algún dios celoso, Ares o Apolo, o tal vez una diosa vengativa, Artemis) atacó y mató fatalmente a Adonis. Acudió a su lado la diosa desde lejos, al oír sus gritos, y le lloró profundamente. Instituyó un culto funerario en su honor, y de la sangre de Adonis brotó una nueva flor en su recuerdo, la anémona, y al contacto de su sangre vertida las rosas blancas se volvieron rojas.

Tan grandes fueron los lamentos y el dolor de Afrodita por su amado que los dioses le concedieron que Adonis pudiera volver a su lado. Pero Perséfone, la soberana del Hades infernal, también se había prendado de Adonis y se negaba a dejarlo salir de su reino. De modo que, para solucionar mediante un arreglo amistoso la disputa de ambas diosas, Zeus decidió que Adonis pasara cada año cuatro meses con cada una y que le quedaran otros cuatro a su libre antojo. (Esos cuatro Adonis decidió pasarlos también en la amable compañía de Afrodita).

Ese morir y resurgir anual de Adonis simboliza el decaer y renacer anual de la propia naturaleza. Y no es difícil ver simbolizada en él una divinidad muy ligada al mundo vegetal, que, como la simiente, pasa unos meses en el mundo subterráneo y resurge con la primavera cada año. En honor de Adonis se celebraban las fiestas llamadas Adonias, en las que las mujeres —en Atenas especialmente las cortesanas— entonaban lamentos por el bello desaparecido y celebraban su resurrección anual. Estas fiestas, muy extendidas y de probable origen oriental, se acompañaban de un ritual de cuidados de ciertas plantas de rápida floración y fuertes aromas, en los llamados «jardines de Adonis», y el rápido florecer y morir de esas plantas estaba en correspondencia simbólica con la vida fugaz y perfumada del bello amante de la diosa.

En la literatura griega un famoso reflejo de esos lamentos femeninos rituales por Adonis los encontramos atestiguados por primera vez en un célebre fragmento de Safo:

—Se muere, Citerea, el tierno Adonis ¿qué podemos hacer?
—Golpeaos el pecho, muchachas y rasgaos las túnicas.
—¡Ay de Adonis!

Unos siglos después, ya en época helenística, el antiguo lamento ritual resuena en dos espléndidos poemas, el de Teócrito (*Idilio XV*) y el de Bión (*Lamento por Adonis*). En las *Metamorfosis* (X, 330 y ss). Ovidio refiere toda la historia de Mirra y su hijo con mucho detalle. Y es ese largo texto de Ovidio el que más ha influido en muchos otros poetas europeos del Renacimiento y después (como Milton, Spenser, Ronsard, La Fontaine, Lope de Vega, Calderón, Marino, Keats, Shelley, etcétera).

Como ejemplo —entre otros posibles— recordemos un soneto de Villamediana (*A la muerte de Adonis*).

Boca con boca Venus porfiaba
a detener el alma que salía
del desdichado Adonis que moría
más herido del bien que acá dejaba.

El no poder morir ella lloraba,
no lloraba la muerte que veía;
Amor allí mostró que no podía
ayudar a sentir lo que causaba.

Ella en brazos le tiene; quien los viere
igualmente llorar la despedida
apenas juzgará cuál de ellos muere.

Mas la diosa mostró quedar vencida
del dolor tanto más cuanto más quiere
dar a Adonis el alma que la vida.

Es el dolor desgarrado de la diosa por el bello y joven amante lo que constituye, en general, el núcleo o momento central de tantos y tantos poemas (y de los muchos cuadros asociados a esa escena de planto funerario). Adonis

está siempre figurado como el joven y bello amante, pastor o cazador, al que siega en flor una muerte salvaje y repentina, y a quien llora desesperada la diosa amante que besa y abraza su cabeza exánime y su bello cuerpo ensangrentado. Pero más allá del mito griego y de todo el ritual festivo y lúgubre correspondiente debemos rememorar la enorme trascendencia de ese mito del dios que muere y renace cada año, de muy lejanos orígenes y muchos paralelos en cultos orientales antiguos. Se trata de un mito de numerosas resonancias orientales, como es bien sabido.

Para recordar ese trasfondo con sus ecos múltiples en otras mitologías de Oriente, quisiera citar aquí, aun a riesgo de repetir algunos detalles del mito, sólo unas líneas de *sir* James Frazer, que en un extenso libro *Adonis, Attis, Osiris* (1906), incluido como un tomo de *La rama dorada*, lo trató muy a fondo como un gran paradigma del tipo mítico del joven dios que muere y renace:

> La historia trágica y los melancólicos ritos de Adonis nos son mejor conocidos por las descripciones de los escritores griegos que por los fragmentos de la literatura babilónica o la breve referencia del profeta Ezequiel, que vio a las mujeres de Babilonia llorando por Tammuz en la puerta norte del templo. Al reflejarse en el espejo de la mitología griega, la deidad oriental aparece como un encantador joven amado por Afrodita. En su infancia la diosa lo ocultó en una cesta que dio a custodiar a Perséfone, reina del otro mundo. Pero cuando Perséfone abrió la cesta y observó la belleza del niño, rehusó devolvérselo a Afrodita, cuando ella acudió a rescatar a su amado del poder de la muerte. La disputa entre las dos diosas del amor y la muerte fue dirimida por Zeus, quien decretó que Adonis estuviera oculto junto a Perséfone en su mundo subterráneo una parte del año, y con Afrodita en el mundo superior otra parte. Al final el bello muchacho fue muerto en una cacería por un jabalí, o por el celoso Ares, que se transformó en jabalí para ejecutar la muerte de su rival. Amargamente Afrodita lamentó a su amado y perdido Adonis.

> En esta forma del mito, la pelea de Afrodita y Perséfone por la posesión de Adonis refleja claramente la lucha entre Isthar y Allatu en el mundo de los muertos, mientras que la decisión de Zeus de que Adonis pase una parte del año bajo tierra y otra arriba es simplemente una versión griega de la desaparición y resurrección anual de Tammuz.
>
> El mito de Adonis estaba localizado y sus ritos celebrados con mucha solemnidad en dos lugares de Asia occidental. Uno era Biblos en la costa asiría, el otro Pafos en Chipre. Ambos eran grandes sedes del culto de Afrodita, o más bien de su paralelo semítico, la diosa Astarté; y de los dos lugares, si aceptamos las leyendas, era rey Cíniras, el padre de Adonis. De las dos ciudades Biblos era la más antigua; en efecto se proclamaba la más antigua ciudad de Fenicia y fundada en las primitivas épocas del mundo por el gran dios El, al que los griegos y romanos identificaban respectivamente con Crono y con Saturno. Sea como sea, en tiempos históricos la ciudad estaba considerada como un lugar santo, la capital religiosa del país, la Meca o la Jerusalén de los fenicios. La ciudad se alzaba en una colina frente al mar, y contenía un gran santuario de Astarté […]. En ese santuario se celebraban los ritos de Adonis […].

El comentario de Frazer se extiende muchas páginas, que no podemos resumir en unas pocas. Basten esas líneas para recordar sus horizontes. Como Tammuz, Osiris, y como Atis, Adonis es un ejemplo del dios que muere y renace al lado de una gran diosa y es llorado por ella y sus coros femeninos, una figura de antiquísimo y perdurable culto mediterráneo y de trascendente simbolismo, que encuentra en este mito griego un perfil clásico y un asilo hermoso. Entre los estudios sobre Adonis conviene citar el ya clásico de W. Atallah, *Adonis dans la Littérature et l'Art grecs*, París 1966; el más reciente de H. Tuzet, *Mort et Résurrection d'Adonis*, París 1987, y el de M. Detienne, *Los jardines de Adonis. La mitología de los aromas en el mundo griego*, 1972 [trad. esp. 1983]. Frente al enfoque de Frazer y el de Atallah,

Detienne construyó un estudio de método admirable, con innovador y claro enfoque estructuralista, que relaciona muy bien la trama mítica con las fiestas adonias —que contrastan con las fiestas también de mujeres en honor de Deméter, las Tesmoforias— y todo su ritual de alusiones eróticas y sus ofrendas de flores y plantas efímeras y aromáticas.

Volver

AFRODITA. Según la versión del poeta Hesíodo, en su *Teogonía*, Afrodita nació de la espuma formada en el mar de los genitales de Urano, cuando su hijo Crono, después de castrarlo, los arrojó al mar. Afrodita tiene un nombre relacionado con la palabra griega *aphros*, «espuma», porque a partir de la espuma surgida del esperma uránico, derramado cuando el sexo del dios del cielo se hundió en las aguas del mar, nació la diosa. Toda la potencia genesíaca del primordial dios celeste sirvió así para engendrar en el hondón marino a la diosa del amor. La epifanía de la gran Afrodita está muy bien relatada en el texto de Hesíodo (*Teogonía*, 194-202), que ha servido mucho después como inspiración al famoso cuadro de Botticelli *El nacimiento de Venus*:

> En torno al miembro del dios se formó una blanca espuma y en medio de ésta nació una hermosa doncella. Primero navegó hacia la divina isla de Citera y desde allí se dirigió a Chipre rodeada de olas. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus pies delicados crecía la hierba en derredor. Afrodita, diosa nacida de la espuma, y Citerea, de bella corona, la llaman los dioses y hombres, porque nació de la espuma y también Citerea porque se dirigió a Citera, y Ciprogenia porque nació en Chipre de muchas olas.
>
> La acompañaba Eros y la seguía el bello Hímeros al principio apenas hubo nacido y en su marcha hada la familia de los dioses. Y estas atribuciones posee desde el comienzo y ha recibido como su dominio entre los hombres y los inmortales

> dioses: las intimidades de las doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura.

Escoltada por el Amor y el Deseo Afrodita arriba sonriente a las playas de Pafos en Chipre y todo el campo se cubre de flores a su paso divino. Es muy interesante esa relación con Chipre —una isla situada en el camino de su culto desde Oriente a Grecia— que puede reflejar simbólicamente una procedencia oriental de su culto. Como las diosas Isthar y Astarté, la diosa griega del amor representa una gran fuerza cósmica, que extiende su poder sobre hombres y dioses, y sobre todas las criaturas vivientes. Es, según ese texto de Hesíodo, anterior a los olímpicos. No tiene madre, sino que ha nacido del semen celeste de Urano, última y bellísima divinidad sin madre.

Pero Homero nos da otra genealogía distinta de Afrodita, a la que considera hija de Zeus y de Díone, una diosa antigua sin otra historia mítica. (Es muy curioso su nombre, del mismo radical que el de Zeus, la Brillante o la Celeste). Así Afrodita resulta en la *Ilíada* una hija del Crónida, al que acude en busca de socorro y consuelo, cuando, en el canto y del poema, es herida por el fiero Diomedes, como una muchacha dolorida y llorosa que corre a refugiarse junto a su poderoso y robusto padre. Zeus, sonriente y paternal, le aconseja evitar los combates y peleas, que no son propias de su talante. En los poemas homéricos Afrodita está muy bien integrada en la familia olímpica. Está casada con Hefesto, el hábil dios de la fragua, y tiene amoríos con Ares, el dios de la guerra. La famosa escena en que Hefesto, informado por el dios Helios, logra apresar a ambos adúlteros en el lecho con una sutil red mágica y exponerlos así a la mirada y la risa de los dioses está ya contada en la *Odisea* (canto VII).



Afrodita o Venus con su manzana.
Escultura de B. Thorvaldsen.

Mueso de Thorvaldsen, Copenhague.

Aunque oficialmente casada con el olímpico Hefesto, Afrodita tiene varios amantes y amoríos diversos; son famosos sus amores con el dios de la guerra, Ares, como cuenta Homero; con el príncipe troyano Anquises, según el *Himno homérico a Afrodita*, y con el bello Adonis, de triste muerte. Hija de Ares y Afrodita es Harmonía, esposa de Cadmo, el fundador de Tebas; hijo de la diosa y Anquises es Eneas, a quien Afrodita protege en la *Ilíada*, el gran héroe que luego será el fundador de Roma. Hijo de Hermes y la diosa es el bisexuado Hermafrodito. Pero de todos sus hijos el más divino es Eros, el

Amor. (Aunque las versiones sobre el origen del bello dios arquero son variadas, ésta es la más canónica). Acaso es hijo suyo también otro dios menor: el rijoso y obsceno Príapo, de tan prominente sexo como incontinente lujuria.

Afrodita es la divinidad que procura placer y se deleita en los manejos y juegos del sexo. Por eso *ta aphrodísia* designa los tratos sexuales, que la diosa patrocina. Es la divinidad sonriente y seductora por excelencia. A ella le asisten al efecto Eros, *Hímeros* y *Peithó* («amor, deseo y persuasión»), como ayudantes de su séquito simbólico. Ella es la que ampara «el feliz fusionarse de dos seres» y «la exuberante fertilidad». Y se introduce en todos los ámbitos del mundo natural. Es, para conseguir su meta, una diosa de muchos recursos, *dolóplokos*, «tejedora de engaños», como escribió en su peculiar himno a Afrodita la poetisa Safo. En ese poema Safo la invoca para que sea su aliada en la guerra de amor. En ese terreno afirman los trágicos que es la diosa «invencible».

Según la leyenda de la manzana de la discordia, fue ella quien causó la guerra de Troya, al ofrecer a Paris como premio a la bella Helena de Troya, si en el certamen entre las diosas —Hera, Atenea y Afrodita— le otorgaba el áureo fruto. Por eso Afrodita está del lado de los troyanos. Protege a Paris y a su hijo Eneas, y acude a salvarlos en algún trance difícil. No puede impedir, sin embargo, la ruina de la ciudad. La simpatía por los troyanos puede ser interpretada quizá como un reflejo de su origen asiático. Luego, a través de la protección a Eneas, Afrodita-Venus será considerada protectora de Roma y de la *gens Julia* en particular.

Frente a Eros, que es pasión, Afrodita significa impulso natural hacia la unión con el otro y el placer de la belleza participada. Cito unas líneas de W. Otto que me parecen oportunas:

> Comprendemos lo que significa Afrodita. No en vano está rodeada de las Cárites (las Gracias), en las que se refleja a sí misma. Son espíritus del florecimiento, del encanto y de la amabilidad. Generalmente salen las tres juntas, por consiguiente nuestros conceptos las consideran más bien genios que deidades. Pero Afrodita es única. Se distingue claramente

> de Eros a quien el mito llama su hijo. Este dios desempeña un papel importante en las especulaciones cosmogónicas, pero uno bien diminuto en el culto. No aparece en Homero, ausencia significativa e importante. Es el espíritu divino del anhelo y de la fuerza del engendrar. Pero el mundo de Afrodita es de otra categoría, más amplia y rica. La idea del carácter y del poder divino no emana (como con Eros; véase Platón, *Simposio*, 204c) del sujeto que anhela, sino del que es amado. Afrodita no es la amante; es la hermosura y la gracia sonriente que arrebata. Lo primero no es en ella el afán de apresar, sino el encanto que lleva poco a poco a las delicias de la unión. El secreto de la unidad del mundo y Afrodita consisten en que en la atracción no actúa un poder demoníaco como un ser insensible que agarra a su presa. Lo fascinante quiere entregarse a sí mismo. Lo delicioso se inclina hacia lo conmovido con la sinceridad sentimental que lo hace del todo irresistible. Esa es la significación de *cháris* que, sirviéndola, acompaña a Afrodita. Es la *gracia* que conquista a los otros sin entregarse a sí misma. Su dulzura es al mismo tiempo susceptibilidad y eco, «amabilidad» en el sentido de favor y voluntad de entrega. La palabra *cháris* significa también «gratitud» y, directamente, consentimiento de lo que desea el amante.

Es una diosa que extiende sobre el mundo animado un tremendo poder, pues actúa no con violencia sino con esa gracia que subyuga y domina, y desde las bestias a los dioses todos caen rendidos a sus hechizos. (Entre los himnos que celebran el poder cósmico de Venus hay que recordar el exaltado del epicúreo Lucrecio, al comienzo de su *De rerum natura*).

La diosa protege a algunos héroes por razones particulares. Como a Paris y a su hijo Eneas. Y también a Jasón, el argonauta, a instancias de Atenea y Hera (véase el canto III de los *Argonautiká* de Apolonio de Rodas). También puede mostrarse rencorosa y cruel, como contra Hipólito, que desdeñaba su culto. (Véase el *Hipólito* de Eurípides, donde no vacila en causar la muerte de Fedra y luego la del joven Hipólito para mostrar su propia grandeza).

Tenía numerosos templos y cultos por toda Grecia. En alguno se practicaba la prostitución ritual, como en el santuario de Corinto. Es un culto raro en Grecia, pero que tiene ciertos paralelos en cultos orientales. Era la diosa de los placeres del amor y de los jardines, de la existencia adornada por una sensualidad alegre y retozona, por los placeres naturales del sexo y sus usos festivos. Afrodita es amiga también de Dioniso. Las heteras y prostitutas le tenían especial veneración, y algunas fiestas como las adonias mostraban el fervor de sus adoradoras. (En oposición a las fiestas tesmoforias, de mujeres casadas y decentes, como ha subrayado M. Detienne en *Los jardines de Adonis*).

Hay una notable distancia y una fácil distinción —muy sintomática del pensamiento griego sobre los aspectos e impactos del amor— entre Afrodita y Eros. Y es muy indicativo que la relación entre ambos haya quedado expresada simbólicamente en la mitología por la imagen que los presenta como madre e hijo.

En el entramado mítico Afrodita resulta, en principio, más sociable que el impulso pasional extremo y decididamente personal representado por el flechador fogoso y destructivo Eros.

Platón, en su *Simposio*, ha recogido una serie de perspectivas sobre el amor que son muy interesantes al respecto. (Los platónicos estaban más interesados en Eros, como potencia cósmica, que en Afrodita. Los epicúreos —como Lucrecio— andaban más atentos al gran poder natural de la diosa y recelaban profundamente de las perturbaciones de la pasión erótica). En el *Simposio* se habla de la distinción entre una Afrodita Pandemia (o Popular) y una Afrodita Urania (o Celeste). Pero se trata de una distinción que Platón desarrolla sobre un fondo tradicional, y sublimando el tema. Cuerpo y alma no están bien diferenciados en la época arcaica y el impulso afrodisíaco es corporal en extremo. Eros se presta mejor a ser sublimado, ya que no necesita de los tratos afrodisíacos para mostrar todo su poderío. El amor a la sabiduría, al conocimiento más auténtico e ideal, es, en el fondo, un afán erótico. Amor es, por otro lado, un impulso cósmico. «Amor que mueve el sol y las estrellas» escribirá Dante en un rapto platónico. Dios mueve el mundo al ser amado por él.

También encontramos en el mismo diálogo el mito de Aristófanes sobre los humanos demediados, que luego andan buscando su otra mitad, la mitad perdida, con un intenso afán amoroso. Los dioses, recelosos de esos humanos primigenios, seres redondos con cuatro brazos y cuatro piernas, los habrían partido por la mitad, para debilitarlos, y así los humanos se han quedado faltos de una mitad. Y buscan con anhelo esa su media naranja, femenina o masculina, pues caben varias combinaciones. Pero, pese a los atractivos de esa imagen, ésa no es una teoría que Platón comparta, sino un mito gracioso que pone en boca de un autor cómico de indudable ingenio, pero de no muy profundo caletre filosófico.

Volver

AGAMENÓN. Hijo de Atreo, rey de Micenas, hermano de Menelao y esposo de Clitemnestra, Agamenón es un personaje imponente en la épica y en la tragedia. Como comandante en jefe de la expedición contra Troya, presto a vengar el ultraje familiar por el rapto de Helena, es evocado por la *Ilíada* como el soberano de amplios poderes, que impone su decisión sobre sus aliados, los reyes de otros dominios griegos que militan a sus órdenes en la famosa guerra.

Hay que recordar que, para obtener vientos favorables en el viaje, tuvo que sacrificar en Aulide a su propia hija Ifigenia a fin de aplacar a la irritada diosa Artemis, y que luego, en el décimo año de la guerra, ofendió a Aquiles, al arrebatarle a su cautiva Briseida. (Sólo tras la muerte de Patroclo, Aquiles volvió a combatir a su lado). En el reparto del botín después de la conquista de Troya eligió para sí como cautiva a Casandra, y con ella regresó a su reino. Pero allí le aguardaba la venganza de Clitemnestra, que lo asesinó ayudada por su amante Egisto. Más tarde sus hijos Orestes y Electra lo vengaron, matando a la adúltera Clitemnestra y al perverso Egisto, y Orestes, que logró purificarse de su crimen con el auxilio de la diosa Atenea, reinó en Micenas.

Volver

ALCMEÓN. Alcmeón, el hijo de Anfiarao y de Erífila, es uno de los grandes héroes trágicos griegos. Sin embargo, su mítica historia es menos conocida de lo que debiera, por un azar de la tradición —ya que también los mitos tienen su hado, como los libros—, porque las obras literarias antiguas que trataban de él se perdieron todas y sólo nos han quedado muy pocos y breves fragmentos de los poemas épicos y las tragedias clásicas que lo tenían como protagonista.

Comencemos, pues, por contar su historia de principio a fin, es decir, relatando la fatal desventura de su padre y la maldición que decidió su destino como vengador del mismo.

Fue Anfiarao rey de una parte de Argos, como nieto del ilustre Melampo el adivino, que logró ese trono por su talento purificador, casándose con una de las hijas de Preto. Y otra parte del reino estaba dominada por el rey Adrasto, nieto de Biante, hermano de Melampo. Después de un tiempo de feroz enemistad entre Anfiarao y Adrasto, ambos concertaron la paz familiar, tomando como mediadora en sus conflictos futuros a Erífila, la hermana de Adrasto que se casó con Anfiarao. La boda trajo consigo la tregua y el compromiso de someterse Anfiarao a los mandatos de su esposa. De ese matrimonio nació Alcmeón.

Era él aún niño cuando al palacio de Adrasto en Argos llegó exiliado de Tebas, Polinices, el hijo de Edipo. Su hermano Eteocles lo había expulsado y así se había quedado para él solo el trono que fue de Edipo, despreciando los pactos anteriores. El caso es que Adrasto acogió en su mansión al fugitivo y lo desposó con su hija Argía. Polinices persuadió luego a su suegro a formar un ejército argivo para conquistar el reino de Tebas. Así se dispuso la primera expedición de los siete caudillos contra la patria de Edipo, la ciudad de las siete puertas. Y Adrasto tuvo gran empeño en enrolar en ese tropel de guerreros a su cuñado Anfiarao.

Anfiarao unía a su poder regio un amplio saber profético, seguramente heredado de su abuelo Melampo. Sabía por ese medio que si marchaba a la guerra no regresaría con vida de la empresa. Y se resistía por ese motivo a la invitación bélica. Pero Polinices sobornó a Erífila con un magnífico collar de oro, que había traído consigo desde Tebas. Era el mágico collar de Harmonía,

el regalo que los dioses hicieron a la hija de Ares, cuando Harmonía se casó con Cadmo, el fundador de la ciudad de Tebas. El regalo divino —un peplo y un collar— fue un presente de bodas espléndido, como suelen ser los de los dioses, pero al mismo tiempo cargado de un halo fatal, como suele suceder en tales obsequios. Contra las advertencias de su esposo, Erífila aceptó el collar y luego instó a éste a que se uniera a su hermano en la heroica expedición contra Tebas. Anfiarao, ligado por su juramento, tuvo que aceptar la marcha.

Pero en el momento de la despedida, ya con el pie en el estribo, se volvió para maldecir a su esposa ante sus hijos, reclamando de ellos futura venganza si no volvía con vida a su patria. Erífila, la mujer que por un regalo de oro había vendido a su sabio esposo, es vista en la tradición griega como una pérfida dama dominada por la codicia y adornada siempre con ese collar fatídico. Marcharon contra Tebas los siete magníficos caudillos: Adrasto, hijo de Tálao; Anfiarao, hijo de Oicles; Capaneo, hijo de Hipónoo; Hipomedonte, hijo de Aristómaco; Partenopeo, hijo de Melanión; Tideo, hijo de Eneo, y Polinices, el hijo de Edipo. Trabaron combates singulares ante las siete puertas de la muralla y cayeron uno tras otro. En la séptima Polinices mató y fue muerto por Eteocles.

Anfiarao intentó escapar del acoso de Teoclímeno y, al huir perseguido por la lanza de su enemigo, invocó la ayuda de Zeus. El dios se apiadó entonces del adivino piadoso y con un rayo abrió la tierra ante él, y por la humeante grieta se precipitó el carro de caballos del rey argivo, penetrando así en el mundo subterráneo de los muertos. Allí se quedó como adivino heroico para siempre. Tan sólo Adrasto escapó de la matanza ante los muros de Tebas, gracias a sus magníficos corceles. Sólo él de entre los siete regresó a Argos.

Pasaron unos años después del fracaso y creció Tersandro, el hijo de Polinices y Argía. Y cuando tuvo edad para ponerse al frente de una tropa de guerreros, instó a su abuelo a emprender una nueva expedición de venganza contra Tebas. Reunió para ella a los hijos de los famosos siete, y quiso naturalmente contar también con la ayuda de Alcmeón. El oráculo de Delfos había profetizado que con él conseguirían tomar la ciudad. Tersandro volvió a sobornar a Erífila, tal como lo hiciera antaño su padre, ofreciendo ahora el resto del botín de bodas, el peplo que hacía juego con el collar de oro, y la

madre de Alcmeón lo aceptó y persuadió a su hijo a que se uniera a los demás héroes de la expedición. Que se llamó de los Epígonos, ya que estaba constituida por los descendientes de los de la primera.

Como había anunciado el oráculo, los siete paladines tomaron Tebas y la destruyeron en cumplida venganza. Sólo uno de los Epígonos murió: Egialeo, el hijo de Adrasto. Lo mató Laodamante, hijo de Eteocles, pero no tardó en vengarlo Alcmeón con su lanza. El ya viejo Adrasto salió de nuevo con vida del asedio, pero volvió tan pesaroso de la muerte de su único hijo que por el camino se dio la muerte. Adrasto llevaba un nombre funesto, pues significa «el que no escapa», y halló la muerte en su amargura por propia mano.

Alcmeón había vencido en la batalla, pero decidió acabar la venganza aún pendiente de su padre. De modo que regresó a su palacio y allí degolló a su madre, en cumplimiento del mandato de Anfiarao y como castigo de la codicia de Erífila. Luego tuvo que escapar enloquecido y perseguido por las Erinias, furiosas divinidades que exigen el pago de la sangre familiar derramada. Como Orestes cuando mató a Clitemnestra, también el matricida Alcmeón se precipita en busca de una tierra que le dé asilo y de una purificación que le redima de su crimen.

Así llega hasta Psófide, donde el rey Fegeo le recibe hospitalariamente en su hogar, cumpliendo con él los precisos ritos purificatorios y dándole como mujer a su hija Alfesibea. En su mansión pasa Alcmeón un tiempo feliz, pero luego le acosan de nuevo los terrores y delirios (indicios de que la purificación no fue completa) y debe huir peregrinando por otras tierras hasta alcanzar un lugar no contaminado por su crimen. Lo encuentra al fin en la desembocadura del río Aqueloo, en las tierras de aluvión que se han sedimentado después de la muerte de Erífila. En esa tierra impoluta se establece Alcmeón, con el amparo del divino río, que le concede como esposa a su propia hija, la bella ninfa Calírroe. Con ella tiene dos hijos: Acarnán y Anfótero.

Y allí habría conseguido el héroe al fin el reposo anhelado, de no ser porque a Calírroe se le antojó tener el collar de Harmonía, que Alcmeón había regalado a Alfesibea. Para complacer el deseo de su segunda mujer Alcmeón vuelve a Psófide, a reclamar la joya. Se reencuentra allí con su anterior suegro Fegeo y con la abandonada Alfesibea, y les solicita la

devolución del collar con el pretexto de que piensa consagrarlo en Delfos al dios Apolo como ofrenda al dios purificador. Pero Fegeo sospecha la verdad y junto con sus dos hijos trama una celada contra el perjuro. Alfesibea se niega a participar en la trampa contra su esposo, a quien todavía ama a pesar de todo. De modo que su padre y sus hermanos la insultan y expulsan, vendiéndola como esclava. Y Fegeo y sus dos hijos dan muerte a Alcmeón.

Cuando Calírroe recibe la noticia de su muerte, solicita ayuda de los dioses y Zeus, el protector de los huéspedes, accede a su súplica. De forma milagrosa los dos niños, hijos de Calírroe y Alcmeón, crecen hasta la edad que les permite blandir las armas, y se dirigen los dos a Psófide, en pos de los asesinos de su padre. Entran en el palacio de Fegeo, y matan al rey y a sus hijos. Después de la matanza, recuperan el collar áureo de Harmonía y, deseosos de evitar la prolongación de sus seducciones, los hermanos lo consagran allí en el tesoro del dios Apolo, cumpliendo el voto de Alcmeón. Y así ponen fin a la serie de crímenes en torno a la joya nupcial y fatídica.

No cabe duda de que Alcmeón es un héroe muy adecuado para protagonista de una buena tragedia, de esas que Aristóteles decía que resultaban las mejores, las de crímenes en la familia. Y tanto su padre como él habían tenido su prestigio épico, ligado a la saga de Argos y a las dos expediciones de los Siete contra Tebas. Pero de esos antiguos poemas y tragedias tenemos poco más que los nombres. A Homero se le atribuyó el poema épico titulado «La expedición de Anfiarao», *Amphiaráou exélasis*, que tal vez fuera una parte de la *Tebaida*, epopeya en torno a la guerra de Tebas, que se continuaba con los poemas titulados *Epígonos* y *Alcmeónida*, donde Alcmeón tenía un papel central. Pero Anfiarao sólo aparece en un pasaje de *Los Siete contra Tebas* de Esquilo y en unos cuantos versos sueltos de Pindaro (*Pítica*, VIII, 39-60, es la alusión más extensa). También el poeta lírico Estesícoro escribió una larga *Erífila*, de la que tenemos unos fragmentos. Se nos han perdido la tragedia sobre los *Epígonos* de Esquilo; y las cuatro de Sófocles: *Anfiarao*, *Alcmeón*, *Erífila* y *Epígonos*-, así como las de Eurípides: *Alcméon en Psófide* y *Alcmeón en Corinto*; así como las que escribieron otros trágicos menores, como Astidamante, Agatón, Eváreto, Teodectes, Queremón, Aqueo de Eretria, y Timoteo, sobre el tema. Y las piezas de los latinos Ennio y Accio (que había escrito cuatro tragedias:

Eriphyle, *Epígonoi*, *Alcimeo*, y *Alphesiboea*, inspiradas tal vez en las de Sófocles). Aristóteles cita tres o cuatro veces a Alcmeón entre los héroes trágicos más famosos —al lado de Edipo y Orestes— en su *Poética* y lo recuerda en un pasaje muy interesante de su *Ética Nicomáquea*, cuando trata de la libertad del héroe (o. c., III, 110 a 23 y ss). Doy todos estos datos para insistir en la importancia que tuvo este mito en la literatura antigua, si bien luego todas esas versiones literarias se nos han perdido. Hijo del rey adivino Anfiarao y de la ejemplarmente pérfida Erífila, sobrino del amargo Adrasto, caudillo victorioso de los Epígonos, yerno del vengativo Fegeo, matricida abrumado por la obligada venganza, heredero del collar de Harmonía, portador del *miasma* criminal, enloquecido por los remordimientos y las Erinias, exiliado y errático, traidor a una amante esposa y víctima a su vez del deseo de otra, Alcmeón es uno de los más patéticos personajes de una saga mítica pródiga en traiciones y muertes. Se necesitaba más de una tragedia para relatar todas sus peripecias familiares, porque el mito comporta muchos episodios. La acción dramática requiere una cierta unidad y debe centrarse en un segmento de la narración mítica, y así sin duda sucedía en los varios dramas que hemos mencionado. Pero para analizar el significado del mito conviene atender a la estructura de la narración en su conjunto.

Y, visto así, me parece que la interpretación de esta trama mítica como una mera historia de un matricidio, muy paralela a la de Orestes, que venga a su padre matando a su madre, no alcanza a entender todo el sentido de esta saga familiar. Es lo que ha hecho Marie Delcourt en su libro *Oreste et Alcméon. Etude sur la projection du matricide en Grèce* (París, 1959), un buen estudio comparativo, pero demasiado reducido a ese motivo, central en la trama, pero no decisivo, a mi entender. Si lo enfocamos en una perspectiva amplia, creo que su estructura revela una preocupación mayor de la sociedad antigua: la de la solidaridad de la familia (*genos*) que se arriesga al introducirse en ella un nuevo miembro en la boda o enlace matrimonial (*gamos*).

El hijo debe ser fiel al *genos* y vengar a su padre —como hace Alcmeón—, al precio incluso de matar a su madre; y también es un vengador de su padre Tersandro, como lo son Acarnán y Anfótero. Pero es una obligación costosa, ya que marca el destino de estos jóvenes (que pierden su niñez como

los hijos de Alcmeón o llevan una vida amargada por el peso del penoso deber filial, como la de Alcmeón). La venganza cae sobre la madre culpable. En esto Alcmeón es un caso paralelo al de Orestes. Erífila es casi tan culpable como Clitemnestra, aunque no la mueve el adulterio ni el afán de venganza, sino tan sólo la codicia del collar de oro.

El matrimonio resulta un pacto entre dos familias mediante la transferencia de la mujer desposada, que va del *genos* de su padre al de su esposo. Se coloca así en una posición tensa entre dos lealtades: la debida a su padre y sus hermanos por un lado, y la debida a su marido, por otro. En el caso de conflicto entre ambos, Erífila ha sido aceptada como árbitro entre Adrasto y Anfiarao. Y ella prefiere a su hermano antes que a su esposo (al que envía a la muerte para favorecer a Adrasto y los suyos, sobornada *además* por el fatídico collar). Pero se da también el caso contrario: Alfesibea prefiere ser fiel a su marido (aunque Alcmeón la haya abandonado) y se niega a traicionarlo obedeciendo a su padre y hermanos. La mujer es una buena garantía de paz —como Erífila entre su hermano y su marido, o Alfesibea entre Alcmeón y Fegeo—, pero esa garantía tiene sus riesgos, como se ve en ambos casos. La boda con un extranjero puede resultar también desdichada a la larga para el padre de la novia: como lo es para Adrasto y para Fegeo.

La mujer resulta beneficiosa como garantía de alianza y de paz. Anfiarao, Polinices y Alcmeón se han beneficiado de sus matrimonios oportunos. Pero es también un riesgo, cuando exige a su marido que vaya a un encuentro que puede resultarle mortal, como Erífila y Calírroe. En esos casos, a los hijos varones les queda el deber de venganza. Claro que no deja de haber diferencias, como las hay entre Erífila y Calírroe. Mientras la primera traiciona a su marido sobornada por el collar de oro, y luego de nuevo a su hijo por el peplo, Calírroe no es consciente de los riesgos a que envía a Alcmeón. También ella paga su culpa, al enviar a sus dos hijos a vengar a su padre, perdiendo su compañía. Apresura la venganza con ayuda de Zeus, pero se queda sin sus niños. En contraste con una y otra está Alfesibea, que opta por ser fiel a su marido en circunstancias adversas. Sufre los ultrajes de su padre y sus hermanos, que se consideran traicionados y la venden como esclava. Tal vez en una versión —aludida en un verso de Propercio— ella era la vengadora de Alcmeón. No es raro que este personaje femenino, que

prefiere al marido, es decir, el vínculo sellado por el *gamos*, a su familia paterna, a tan duros costes, figurara como protagonista de varias tragedias. (Recuérdese que la Antígona del drama homónimo de Sófocles aún proclama que es más importante un hermano que un esposo, y que Altea en la épica mata a su hijo para vengar a su hermano). Alfesibea es una heroína trágica de notoria modernidad.

En cuanto a Erífila, la tradición la considera como un prototipo de la mujer malvada, ya desde Homero. (En el Hades, según una pintura de Polignoto, Erífila se pasea con las manos agarradas al collar del que no puede nunca desprenderse). Si, a diferencia de Clitemnestra, no preparó personalmente la muerte de su marido, no tiene la excusa de una pasión noble para su crimen. Y remata su culpa cuando envía a Alcmeón, en un segundo acto codicioso, a la segunda expedición. Así el castigo que cumple Alcmeón cuenta con la aprobación de Apolo. La venganza reclamada por Anfiarao se cumple unos diez años después de su partida, y la espada del hijo corta el cuello ornado por el fatídico collar. La solidaridad de la familia reclamaba esa muerte anunciada, aunque las feroces Erinias salgan luego en persecución del asesino.

La estructura del relato mítico, analizada así, revela de un modo simbólico, como en otros ejemplos, un dilema social que ha impresionado la imaginación colectiva de la sociedad antigua. No es sólo, como creemos haber mostrado, el tema del matricidio, sino el más amplio del inevitable riesgo asumido en el *genos* al ampliarse con los nuevos miembros introducidos por el *gamos*. La familia necesita el matrimonio para perpetuarse, pero todo matrimonio comporta el riesgo de trampas y traiciones, como muestra esta saga mítica. Los inevitables «parientes políticos», los *gambroí*, pueden resultar muy peligrosos, como bien muestran algunas secuencias o mitemas de este sangriento relato de resonancia trágica. Las mujeres, necesarias para los pactos de familia y para la generación de los vengadores, pueden resultar a la postre peligrosísimas.

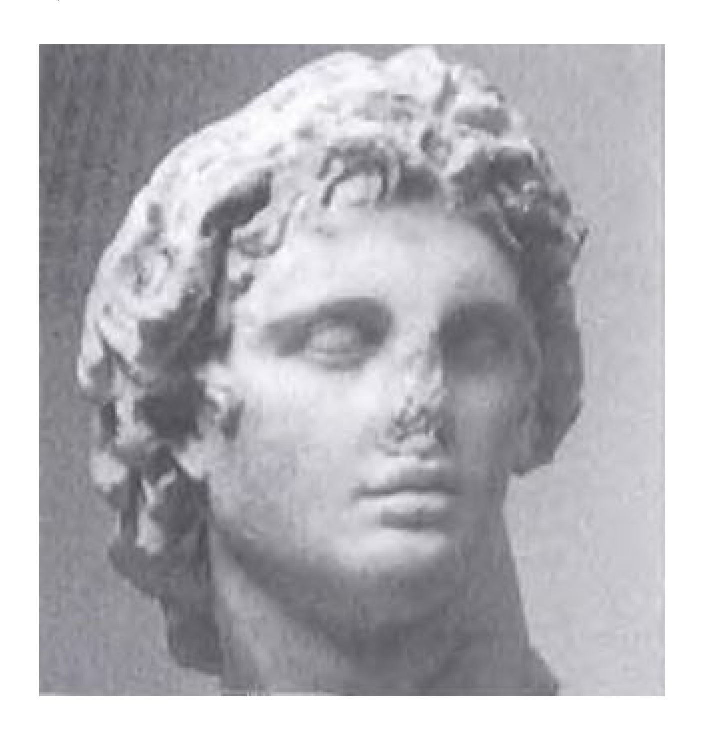
Volver

ALEJANDRO. No cabe la más mínima duda de la historicidad de Alejandro Magno. Dejó en la Historia una huella imborrable. El mundo habría sido distinto sin su existencia real. Fue hijo del rey Filipo II de Macedonia, al que sucedió en 336 a. de C. Murió en Babilonia en el año 323 a. de C., tras haber conquistado todo el inmenso Imperio persa y después de haber recorrido en pocos años unos veinte mil kilómetros al frente de sus tropas, en una marcha impresionante de numerosas y resonantes victorias. Viajó desde el Helesponto hasta el oasis egipcio de Siwah y desde Egipto por múltiples regiones hasta el río Indo, extendiendo sus dominios.

Pero aquí vamos a tratar de la imagen mítica de Alejandro, que se suscitó como una secuela gigantesca de su rastro histórico. Porque junto a la imagen fiel a la trayectoria histórica del rey macedonio que construyó un imperio universal y llevó a sus tropas hasta más allá del Hindu Kush, antes de morir a los treinta y dos años en la famosa ciudad de Babilonia, se fue forjando en la mentalidad popular otra mítica y fantasmal de un Alejandro heroico, que es como la última metamorfosis griega del arquetipo del héroe. Esa leyenda fue como la larga sombra del magnífico guerrero y del soberano inolvidable que, tras haber sido reconocido como un nuevo dios, incurrió en la humana deficiencia de morirse de pronto, tan joven. No es extraño que la nostalgia y la fantasía desarrollaran los trazos de una peripecia que era ya fabulosa en su mismo rastro histórico.

En esa legendaria trama Alejandro se convierte en el hijo de un dios egipcio y cumple todos los requisitos exigibles a un héroe antiguo, muerto en plena gloria y en plena juventud, según su fatídico destino. Esa leyenda de Alejandro —construida sobre el rumor de sus hazañas, pero con muy claros tonos fantásticos— es indudablemente de origen y consumo popular, y perduró en el fervor de la tradición oral durante siglos. Y se encuentra recogida muy bien en un texto tardío, a medias biográfico y a medias novelesco, que podemos situar a comienzos del siglo III d. de C., esto es, concluidos unos cinco siglos y pico después de la muerte del joven monarca. Se trata de la *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, una especie de biografía popular y fantasiosa compuesta por un escritor que desconocemos y

al que llamamos muy arbitrariamente Pseudo Calístenes. A juzgar por ciertos rasgos del relato, podemos suponerlo originario de Alejandría de Egipto. No quiso escribir un texto de historia, sino un relato de las aventuras y maravillas en torno a un protagonista mitificado por la tradición popular a lo largo de los siglos. Este relato ha tenido luego una larga fortuna en la literatura europea medieval, al formar el núcleo de la llamada «Novela de Alejandro» —en el francés *Roman de Alexandre* (siglo XII) o en el *Libro de Alexandre* castellano (siglo XIII)—.



Alejandro Magno.

Gliptoteca Carlsberg, Copenhague.

El famoso conquistador macedonio, el fundador de Alejandría, no es en este texto hijo de Filipo, sino de un taimado faraón egipcio aficionado a la magia y exiliado en la corte de Macedonia, Nectanebo, que se metió en la cama de la reina Olimpíade disfrazado de dios Amón —es decir, como una enorme serpiente cornuda— y engendró así a Alejandro. Ya desde su nacimiento Alejandro está predestinado a la gloria. Tiene un ojo verde y otro azul, y muestra enseguida sus dotes heroicas. Gana carreras en los Juegos Olímpicos, descalabra al mago Nectanebo en un gesto edípico, estudia con su

sabio preceptor Aristóteles, venga luego el asesinato de su padre, somete a las ciudades griegas rebeldes y emprende la conquista de Asia.

Va montado en su caballo Bucéfalo y no se olvida de honrar la memoria de los héroes griegos de antaño al pasar por Troya. Mantiene una correspondencia epistolar muy curiosa con el rey Darío, al que derrota en sucesivas batallas (de acuerdo con los datos históricos), y muestra su magnanimidad en todo momento. De su estancia en Egipto se destacan —como era de esperar— dos momentos de enorme trascendencia: la visita al santuario de Amón, en el oasis de Siwah, y la fundación de Alejandría en el delta del Nilo. Muere Darío y Alejandro llora por él, ampara a sus mujeres, castiga a los asesinos, y luego recorre ciudades y penetra en el Oriente asiático, a través de montañas altas y selvas tremendas. Derrota al rey Poro de la India, a pesar de sus espectaculares tropas con elefantes, como cuentan los historiadores. Nuestro texto agrega, ya en pura ficción, que lo derrota en un duelo personal y feroz; de modo ejemplar el pequeño Alejandro abate al gigantesco caudillo hindú.

En ese avance de Alejandro hacia el Oriente misterioso, Pseudo Calístenes ha incorporado a su falsa biografía algunos episodios de corte fantástico. Abundan las luchas contra los variopintos monstruos terroríficos de las selvas nocturnas de la India, una fauna tremendista que se incorporará luego a los bestiarios medievales, con salvajes humanoides, sierpes aladas y sin alas, y un estupendo rinoceronte gigante, el odontotírano, y ahí están las excursiones de Alejandro a lo desconocido: penetra en el País de la Niebla en busca de la Fuente de la Inmortalidad, sube a los cielos en un carro tirado por grifos y baja al fondo del océano en una gran bola de cristal para ver los misterios marinos. En su marcha hacia el Oriente sus soldados le imponen un límite y debe resignarse a regresar sin haber alcanzado el océano oriental, pese a sus empeños.

Un episodio de largos ecos y muy curioso es el del coloquio de Alejandro con los gimnosofistas indios, una especie de ascetas o brahmanes que viven felices en la pobreza extrema, sin ansias de historia ni gloria. Sorprende al inquieto viajero su serenidad —son santones parecidos a los filósofos cínicos, negadores del progreso y la cultura— y en el diálogo le demuestran lo vano

de sus empeños imperiales y la imposibilidad humana de alcanzar la inmortalidad.

Y de muy hondo significado mítico es el encuentro del gran conquistador con los árboles parlantes. Sucede ya en el camino de regreso a Babilonia. Los dos árboles, uno macho y otro hembra, uno del Sol y otro de la Luna, le advierten que su muerte está próxima. Y el joven monarca, el gran buscador de la Inmortalidad, regresa apesadumbrado a Babilonia, donde entra con malos augurios y donde morirá, víctima de la traición y de un veneno, pocos meses después.

Lo que impresiona al lector de esta pintoresca y abigarrada biografía es el papel de héroe trágico que tiene Alejandro. El rasgo más característico de su personalidad es su afán por ir siempre más allá, su audacia infinita para franquear los límites humanos. Quiere alcanzar, en su desaforada marcha al Oriente, el océano que circunda la tierra, quiere ascender a los cielos —como un nuevo Belerofonte, con su carro con grifos a falta de un Pegaso alado—, intenta espiar los misterios ocultos del abismo marino —como un comandante Cousteau de rudimentaria tecnología, con su bola vitrea—, dialoga con los mágicos árboles parlantes, que son un símbolo de lo transhistórico. Manifiesta en esos gestos la arrogancia típica del héroe antiguo, esa *hybris* fatídica, que anuncia la catástrofe. Repetidamente Alejandro recibe las advertencias de la divinidad: no debe traspasar los márgenes impuestos. Muere joven y cubierto de gloria. Con la curiosidad de Ulises y la audacia de Aquiles, es un símbolo de la pasión heroica tensa hacia lo imposible. Ya los antiguos intentaron señalar en la figura de Alejandro su anhelo de trascender lo logrado, y advirtieron en su rostro los signos de su nostalgia o, como se decía en griego antiguo, su afán de nuevos horizontes, su *póthos*, que algunos escultores intentaron reflejar en el rostro soñador de sus retratos.

La estampa novelesca de Alejandro sobrepasa los datos históricos para revestirse de un halo mítico. Es el prototipo de un héroe ejemplar, surgido de una concreta realidad histórica, pero destinado a perdurar como un fantasma de la imaginación popular. Aquí, en esta biografía fabulosa, tenemos recogida la imagen última de Alejandro, que se transmitirá con gran éxito a la literatura de la Edad Media. Alejandro que se lamentaba, según cuentan, de

no tener, como Aquiles, su propio Homero, vino a encontrarlo así, paradójicamente, en este pseudocronista fantasioso y peregrino, más amigo del rumor popular que de la fría crónica.

El gran rey es aquí el gran aventurero, el conquistador del mundo vencido sólo por la muerte alevosa, un magnánimo *kosmokrátor* en busca de una imposible eternidad, émulo de Heracles y Dioniso, atrapado por su temprano sino mortal en la malaugurada Babilonia. Alejandro, desamparado por los viejos dioses, debe someterse a su destino mortal, siendo así un claro ejemplo de la condición heroica. No ha podido ser en vida un dios, aunque después de su muerte le rindieron honores divinos. Fue solamente «el mejor y más noble de los hombres», *áristos kaì gennaiótatos*, como dice el texto.

La leyenda de Alejandro renace luego en la Edad Media europea con un nuevo ímpetu. La *Alexandreis* de Gautier de Chatillon y el *Roman de Alexandre* francés relanzan, en el siglo XII, la figura del fabuloso monarca con enorme fuerza literaria. El castellano *Libro de Alexandre* (a comienzos del siglo XIII) recoge muy bien, con la factura poética del mester de clerecía, los episodios de su biografía legendaria, convirtiendo la figura del gran conquistador en el paradigma del monarca cortés y magnánimo, muerto en plena juventud en la cumbre de su gloria terrena.

Lo más original en esas versiones medievales es la presentación de la muerte del joven rey como un castigo divino, como pago por su desmesurada soberbia y ambición —en el texto de Chatillon, Alejandro lamenta que no haya más mundos para conquistarlos y eso atrae contra él la venganza de la Naturaleza— o bien por la curiosidad pecaminosa del rey, ávido de explorar todos los secretos del universo —en el poema castellano—. En nuestro texto es, en efecto, el viaje submarino de Alejandro, que, tras su ascensión celeste en el carro tirado por grifos, quiso explorar el fondo del mar y observar el reino de los peces, más allá de los límites humanos, lo que causa la indignación de Dios, que decide poner fin a sus audacias de explorador subacuático. Dios le castiga así al osado viajero, al que llama «ese lunático que *non cata mesura*» (y por primera vez aparece este adjetivo de «lunático» en castellano, en boca del Dios escandalizado de sus audacias), por su deseo de saber demasiado.

Duro pago, desde luego, por ser un pionero del submarinismo, un deporte aún no inventado. Se ve que para el poeta castellano, seguramente un clérigo de tierra adentro, ese empeño de Alejandro de meterse en una bola de vidrio para escudriñar los fondos marinos, en ese submarino transparente, sencillo artefacto precursor del batiscafo del comandante Cousteau, resultaba el colmo del afán investigador, algo que para la mentalidad medieval resultaba sacrílego. Creo que este final le habría sorprendido a un griego. (Pero guarda una cierta analogía con la muerte de Ulises que imaginó Dante, engullido por el mar en su intento de ir más allá de lo debido y enviado por Dios al círculo de fuego infernal por temerario).

Volver

AMAZONAS. Las amazonas son un pueblo de mujeres guerreras e independientes de los hombres. Su reino está situado en algún lugar del Asia Menor, a orillas del vago río Termodonte. Viven sin la compañía de los hombres, aunque a fin de mantener su raza acostumbran a capturar algunos y usarlos como esclavos para su trato sexual. Guardan las niñas nacidas de tales contactos y eliminan o remiten los niños a sus padres. Son consideradas como hijas de Ares y de Harmonía, bien porque así fueron las primeras amazonas o por sus hábitos guerreros. Pero rinden culto especialmente a Artemis, diosa de la caza y protectora de las jóvenes doncellas. Según una etimología antigua —y más que dudosa— su nombre significaría las mujeres «sin pecho» (*a- mazon*), porque, según un bárbaro uso, se cortaban o quemaban uno a fin de disparar mejor el arco. Es muy curiosa la pervivencia del mito amazónico, a pesar de lo inverosímil que resulta una sociedad así, sólo femenina y fundamentalmente guerrera. Pero desde Homero hasta el final del mundo antiguo persistió la creencia en ellas, pues encontramos el mito ya en la épica troyana y todavía en la leyenda tardía sobre las conquistas de Alejandro. Y es notable la reavivación del mito en la época clásica en Atenas, en los relieves y las pinturas cerámicas del arte ático.

Sin duda hay una motivación ideológica que sostiene la difusión y el mantenimiento de este mito, que muestra una sociedad tan opuesta a la griega

tradicional en la distribución de los roles de los sexos. Las amazonas luchan como guerreros y mantienen una sociedad matriarcal y sin hombres. Sólo utilizan a los machos para la función reproductora y luego los expulsan. Las amazonas aparecen enfrentadas a grandes héroes, como Heracles, Teseo o Aquiles. Y en esos combates son derrotadas ejemplarmente.

Fue el noveno trabajo de Heracles obtener el cinturón de la reina de las amazonas, Hipólita o Antíope, y el héroe fue al país de las famosas guerreras para obtenerlo por la violencia. Le acompañó en esa expedición su amigo Teseo, que se trajo consigo, probablemente enamorada y no sólo por la fuerza, a una princesa de las amazonas, Hipólita, de quien tuvo un hijo (Hipólito). La imagen de Heracles luchando con las amazonas es una de las escenas más antiguas donde están representadas las tenaces guerreras. Está en algunas vasijas de figuras negras del siglo VI a. de C.

Luego, la figura de Heracles es sustituida por la del héroe Teseo en ese combate contra las amazonas (en la cerámica de figuras rojas, desde fines del siglo VI a. de C.). Pero esas escenas en que Teseo acaudilla a los suyos, no se desarrollan ya en el país oriental de éstas, sino en el suelo ático. Las amazonas intentan rescatar a Hipólita e invaden el Atica, y Teseo, al frente de sus hombres, rechaza a las bárbaras invasoras.

El motivo es frecuente en las pinturas y relieves del siglo V, porque la lucha contra las asiáticas amazonas, como la lucha contra los centauros, simboliza la lucha de los griegos contra la barbarie. La victoria sobre las amazonas prefigura la victoria sobre los persas. El rapto de la amazona, motivo original de la historia de Teseo, queda desplazado por el motivo políticamente más útil de la defensa heroica de la ciudad de Atenas contra las bárbaras agresoras. Y el paralelo entre las amazonas y los centauros violentos, contra los que también combate Teseo, y los invasores persas (ya no seres míticos, sino reales), es explotado por la propaganda política de la época. Las amazonas, según esa versión ática, habrían llegado hasta la misma Acrópolis, pero los atenienses guiados por Teseo las vencieron y aniquilaron.

El contraste entre la imaginaria ginecocracía de las amazonas y el papel de las mujeres en la Grecia clásica es, sin duda, chocante. Mientras que en la sociedad griega las mujeres estaban sometidas a sus padres y maridos y relegadas a sus labores domésticas y silenciosas, las amazonas eran libres y

guerreras —oficio singularmente masculino en el mundo antiguo— y habían prescindido de los hombres en su reino. Ese cuadro del mundo de las amazonas atraía la admiración y un inquieto recelo por parte de los griegos, seguramente por su aspecto escandaloso, como ejemplo de una sociedad revolucionaria. (Sobre el transfondo ideológico de todas esas imágenes míticas me parece muy claro el libro de W. B. Tyrrell: *Las amazonas. Un estudio sobre los mitos atenienses*, FCE, 1989; pero la bibliografía sobre el tema es muy extensa).

En su enfrentamiento con los héroes las amazonas salen siempre derrotadas. La batalla de Teseo tiene su paralelo épico en un episodio de la lucha en Troya, cuando las amazonas dirigidas por Pentesilea acuden como aliadas de los troyanos. Su reina Pentesilea, tras demostrar su valor en fieros encuentros, es derribada y muerta de un lanzazo por Aquiles. (La escena la conocemos ya en pinturas cerámicas de la época clásica, pero la mejor descripción literaria de la muerte de Pentesilea está en el tardío texto épico de Quinto de Esmirna). Aquiles se siente luego enamorado por la belleza de la bárbara guerrera moribunda, mientras ella expira en sus brazos. Es un motivo patético y romántico sin duda, por su fatal enlace de pasión y muerte, un buen tema que siglos después recuperará el romántico alemán Kleist en su drama *Pentesilea*.

Pero hay otro episodio menos violento sobre los rápidos amores de una reina de las amazonas y un soberano heroico ejemplar: se trata de la visita que una reina amazónica, Talestris, hace a Alejandro Magno con una proposición sexual inmediata. La reina espera, en el encuentro erótico y apasionado de una noche, quedar embarazada por el arrogante conquistador. Cumple así con el hábito de su tribu de buscar un buen macho para usarlo. Una vez recogida la simiente del macedonio, la bella amazona se retira a sus dominios, para aguardar allí el nacimiento de su hija (o hijo, en el peor de los casos). El episodio novelesco lo cuenta ya Quinto Curcio, pero perduró en la leyenda de Alejandro hasta los textos medievales (como nuestro *Libro de Alexandre*). He glosado ese estupendo texto en mi libro *Audacias femeninas*.

El mito de las amazonas persistió en la literatura medieval y penetró en algunos libros de caballerías, y de estos fantásticos relatos pasó a la imaginación de los conquistadores de América, dejando su rastro en dos

nombres geográficos: la península de California (el reino de las amazonas en el *Esplandián*) y el gran río Amazonas de selváticos recovecos y misteriosas tribus. (¿Quién sabe si albergó nuevas amazonas indias en sus frondosas selvas?)

Volver

ANTÍGONA. Antígona, la hija de Edipo, la que acompañó a su padre ciego al destierro y la que se negó a acatar la orden de Creonte de dejar insepulto el cadáver de Polinices, el hermano que murió al frente de un ejército enemigo atacando su ciudad de Tebas es, para nosotros, la protagonista de la tragedia de Sófocles. La vemos enfrentada a Creonte, el tirano que vela por el orden de la ciudad y está presto a castigar a cualquiera que transgreda esas leyes cívicas y escritas. A Antígona su rebeldía, su obediencia a las normas no escritas que exigen enterrar a un hermano —no escritas y anteriores a las leyes de la polis y a cualquier obligación ciudadana—, su respeto a lo que ella considera un deber religioso, ese gesto de rebeldía que la opone a su tío y rey, le cuesta la vida. Pero Antígona va a la muerte con ese carácter inflexible de una heroína, heredado tal vez de su padre Edipo. Creonte, defensor de la legalidad política, tampoco puede ceder. Pero, como es más humano, luego vacila y se arrepiente de su dura sentencia de muerte, e intenta volverse atrás, pero lo hace cuando ya es tarde, demasiado tarde para salvar a la joven y a su propio hijo, Hemón, que se ha suicidado a los pies de su amada.

La grandeza dramática de la obra de Sófocles ha eclipsado el mito anterior. (El mito pudo presentar variantes en otras versiones y no centrarse tanto en ese duelo personal de dos lealtades). Desde la *Antígona* de Sófocles, erigida en modelo para reinterpretar, muchas otras obras dramáticas han retomado ese trágico conflicto tan impresionante, ese choque implacable del tirano y la rebelde. La piedad familiar de Antígona frente a la rígida obediencia cívica exigida por Creonte. (Que no es un déspota malvado, sino un guardián escrupuloso, y demasiado riguroso acaso, de la ley). Como Hegel señaló, el conflicto es trágico porque cada uno de los antagonistas defiende

un derecho válido, pero uno y otro, la ley de la ciudad y la ley dé la familia, son incompatibles.

Las numerosas *Antígonas* que se han sucedido sobre los escenarios de varios siglos, así como muchos de los comentarios y glosas al texto de Sófocles, —tal como pueden verse en el bien informado libro de S. Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, París, 1974, y sobre todo en el agudo libro de George Steiner, *Antígonas* (trad, esp., Barcelona, 1987)— suelen ensalzar el valor de la heroína, la rebelde que desafía al poderoso déspota, y que muere por realizar un gesto de amor fraternal y piadoso. Pero el conflicto es más complejo en el drama de Sófocles. No tiene Antígona toda la razón. Creonte es, a su modo, un honrado servidor del Estado, tal como él lo entiende. Como el coro insinúa en sus cantos, también Antígona se extralimita en su orgullo y es su terquedad la que la lleva a la propia destrucción, como les sucede a otros héroes de Sófocles. Pero es una figura inolvidable, por ese carácter y esa decisión tenaz en decir no. El diálogo entre Antígona y Creonte, ese *agón* dialéctico sobre la ley y la piedad, está recogido con razón en todas las antologías de la tragedia antigua y es una de las escenas más memorables del teatro universal.

En sus *Diálogos con P. Boutang* (trad, esp., Barcelona, 1994) G. Steiner reflexiona sobre ese significado trascendente de la figura de Antígona y comenta el valor subversivo y ejemplar de la joven rebelde. Dice Steiner en un momento de la charla: «Ha habido numerosas Antígonas. Al año, hay siempre diez, doce, sobre todo en los *samizdats*, y empleo la palabra en sentido amplio: las "literaturas subterráneas", las literaturas bajo la cuchilla de la censura. De todo el mundo me envían versiones de este mito de una joven que, para enterrar el cuerpo de su hermano martirizado, va a la muerte, pero de una joven que dice no al despotismo, que dice no a cierta concepción demasiado cortante de la ley, en nombre de otra ley. Se trata de un mito recurrente en culturas cristianas y no cristianas; hay Antígonas japonesas, chinas, hay Antígonas que nos llegan de Turquía. Habrá muchos puentes que establecer con el pensamiento cristiano, la joven, la mujer virgen que es al mismo tiempo la mujer heroica, aquella para la que no se puede vivir… para vivir. Y hay algo más. Esa alteridad, ese valor, ese peso inmenso que dice

finalmente no a la suciedad, la suciedad humana, la impureza» (ob. comp., pp. 45-46).

Todas las posteriores Antígonas son reflejos de la moldeada por Sófocles sobre la figura mítica de la hija de Edipo, víctima del excesivo amor familiar.

Volver

APOLO, el dios del arco y la lira. Escribió el neoclásico Winckelmann que describir a Apolo exige un estilo muy sublime. Conviene tener en cuenta el consejo y comenzar estas líneas con un tono elevado.

Por ejemplo, con una cita de W. F. Otto (en *Los dioses de Grecia*, Buenos Aires, 1973, pp. 49 y ss):

> Apolo es, después de Zeus, el dios griego más importante. Ya en Homero era esa creencia indudable, y su sola aparición demostraba superioridad. Es más: sus manifestaciones son realmente grandiosas en muchos casos. La voz suena con la majestad del trueno cuando impide seguir al bravo Diomedes (*Ilíada*, V, 440). Sus encuentros con poderosos e insolentes reflejan como en un símbolo de la caducidad de todo ser terrenal, aun de los más grandes, ante el rostro de la divinidad. Mientras la humanidad mantenga el sentido de lo divino no se podrá leer sin un estremecimiento cómo se puso delante de Patroclo y lo dejó pasmado en medio del asalto (*Ilíada*, XVI, 788 y ss). Tenemos el presentimiento de que es él ante quien el más brillante de los héroes, Aquiles, va a caer por tierra. «El más poderoso de los dioses» lo llama el caballo parlante, Janto, al referirse al destino del héroe (*Iliada*, XIX, 413).
>
> La grandeza del Apolo homérico se ennoblece por la sublimidad espiritual. Los artistas de los siglos poshoméricos han rivalizado en demostrar en su imagen lo más excelso, triunfante y a la vez luminoso. El Apolo del templo de Zeus en Olimpia es inolvidable para todos aquellos que lo vieron una

> vez. El artista ha captado un momento de imponente grandeza: en medio del más rudo tumulto aparece repentinamente el dios, y su brazo extendido ordena silencio. En su rostro, donde grandes ojos mandan con la supremacía de la mirada, resplandece la nobleza. Un fino, casi melancólico rasgo de profunda sabiduría, se dibuja en sus firmes y nobles labios. La apariencia de lo divino en medio de la brutalidad y confusión de este mundo no se puede imaginar en otra forma tan admirable. Sus otras imágenes lo caracterizan también por la grandeza de su porte y movimiento, por el poder de su mirada, por lo luminoso y libre de su presencia. En los rasgos de su rostro, el vigor masculino y la claridad se unen al esplendor de lo sublime. Él es la juventud en su más fresca flor y pureza. La poesía elogia su cabellera ondeante que la lírica más antigua califica de áurea. El arte lo representa casi siempre sin barba, erguido o caminante.

Sereno, distante, avanza el dios del arco y la lira, «el que hiere de lejos», el que aparece majestuoso y radiante en la lejanía. Su música es tan certera como sus flechas y sus palabras proféticas. Representa un modo singular de ver el mundo: ese aspecto que llamamos «lo apolíneo» y contraponemos, desde Nietzsche al menos, a «lo dionisíaco». Dejemos unas líneas más de comentario a ese rotundo estilo de Otto para dibujar esa divina lejanía, serena y sabia:

> ¿Qué puede haber significado la lejanía presente desde un principio y para la cual el arco es un símbolo, tan expresivo en un sentido superior?
>
> Apolo es el más griego de todos los dioses. Si el espíritu griego encontró su primer cuño en la religión olímpica, es Apolo quien lo manifiesta de forma más clara. Aunque el entusiasmo dionisíaco fue un poder importante, no caben dudas de que el destino del helenismo era superar esa y todas las desmesuras, y sus grandes representantes profesan el espíritu y

> la esencia apolínea con toda decisión. El carácter dionisíaco quiere el éxtasis, por lo tanto proximidad; pero el apolíneo, en cambio, claridad y forma, en consecuencia, distancia. Esta palabra contiene un elemento negativo, detrás del cual está lo positivo: la actitud del conocedor.
>
> Apolo rechaza lo demasiado cercano, el apocamiento en los objetos, la mirada desfalleciente, y también la unión anímica, la embriaguez mística y el sueño extático. No quiere al alma, sino al espíritu. Es decir: libertad de la proximidad con su pesadez, abulia y estrechez, noble distancia y mirada amplia.
>
> Apolo se enfrenta con el ideal de la distancia a la exaltación dionisíaca. Para nosotros es de lo más significativo esa protesta suya contra lo que iba a llegar posteriormente a los más altos honores con el cristianismo.
>
> En Apolo nos saluda el espíritu del conocimiento contemplativo que está frente a la existencia y al mundo, con una libertad sin par. Es el genuino espíritu griego destinado a producir tanto las artes como las ciencias. Era capaz de contemplar el mundo y la existencia como forma, con una mirada libre de deseo y ansia de redención. En la forma lo elemental, momentáneo e individual del mundo está guardado, pero en su ser, reconocido y confirmado. Encontrarse con este mundo exige una distancia de la que cualquier negación del mundo no era capaz (W. Otto, íd., pp. 63 y 64).

Es justo comenzar la evocación de Apolo con estas palabras que recuerdan cuán grande y cuán significativo de la Grecia clásica fue el dios de Délos y Delfos. Advierte la oposición entre lo «apolíneo» y lo «dionisíaco», que nos resulta tan útil para penetrar en la dialéctica de la religiosidad y la espiritualidad griega. Luego podemos señalar que ese dios tan helénico vino tal vez de Asia algo después que otros olímpicos, y que el puro y sereno Apolo resulta a veces sanguinario en exceso. (Como M. Detienne ha mostrado, hay algunos aspectos oscuros en el luminoso dios de la profecía y la purificación). Lo que Apolo significa en el panteón olímpico, en ese juego

de poderes y dominios del politeísmo heleno, está claro ahí. Y éste es un dios de la claridad, en un principio, en oposición al nocturno y enmascarado Dioniso.

Pero Apolo es una deidad de origen probablemente asiático. No aparece nombrado en las tablillas micénicas. Tal vez en su origen fue un dios de los rebaños —en el *Himno a Hermes* se menciona que era dueño de una numerosa vacada, como la que tiene Helios en la *Odisea*—. En la *Ilíada* Apolo está a favor de los troyanos, tal vez por su relación con Licia. (Pero su epíteto de *Lycios* puede ponerse en relación con el nombre del «lobo», *lykos*). Es un esbelto joven, ligero y rubio como su hermana Artemis. No deja de ser paradójico que Apolo, cuyo aspecto grácil y sereno parece encarnar mejor que ningún otro la figura ideal de la serena belleza juvenil sea quizá de origen oriental, un asiático adoptado y extremadamente bien adaptado hasta el punto de constituirse en el canon griego, modelo perfecto del *kouros* ideal de la estatuaria arcaica.



Apolo con lira.

Delfos.

Apolo es hijo de Zeus y de Leto, hermano gemelo de Artemis. Los dio a luz Leto en la isla de Délos, que se ofreció a acoger a su madre, perseguida por los celos de Hera. Por ello la isla, antes errante, quedó fija y consagrada a Apolo, como una isla santa donde no estaba permitido nacer ni morir. Artemis y Apolo nacieron allí junto a una esbelta palmera. Se parecen mucho ambos hermanos, ágiles, de rubios cabellos largos, amigos del arco y de las flechas. Uno y otra están unidos a la juventud y a la pureza.

Artemis es diosa de la virginidad y protege a las doncellas. Y es también una deidad de las fieras y animales del bosque. Es más cazadora que Apolo, y

más montaraz, seguida de un cortejo de gráciles ninfas. Gusta, en cambio, el dios de favorecer empresas heroicas, civilizadoras, y, en definitiva, más vinculado a las aventuras humanas. No sólo usa sus flechas para abatir enemigos y castigar a blasfemos —como castigó con Artemis a los hijos de Níobe, asaetándolos a todos—, sino también puede enviar con ellas la enfermedad, como esa peste que ataca a los aqueos al comienzo de la *Ilíada*. Cuando dispara de lejos, no falla su blanco, es *Hekaergos*, y su luminoso arco de plata es el arma perfecta para esa actuación.

Son muchos los epítetos de Apolo. Junto al de Licio, el más frecuente es el de Febo (*Phoibos*, «el Puro», «el Luminoso») y luego el de Peán, *Paián*, (probablemente «el Curador»), que es también el nombre del canto de victoria celebrado en su honor. (*Paiawon*, «Curador» sí está atestiguado en las tablillas micénicas, pero no sabemos si se refiere a un dios menor luego asimilado a Apolo). Hay epítetos más raros, como el de *Smintheus*, en el canto I de la *Ilíada*, que seguramente significa «Ratonero» (el que ahuyenta las ratas de la peste).

Apolo es todo un arquetipo del joven bello, atlético y muy masculino, lleno de la gracia de la edad y de vigor floreciente. Su aparición está siempre rodeada de fulgor. Aunque cuando se enfurece cruza negro los cielos; «iba semejante a la noche» dice Homero. Avanza a grandes zancadas cuando cruza los espacios más diversos. Pero entra con solemnidad, rodeado de luz y música, en la asamblea olímpica de los dioses, como relata el *Himno homérico* de su nombre. Los demás dioses, a excepción de Zeus y de Leto, se levantan de sus asientos admirando su figura y su noble presencia, cuando entra en la gran sala, acompañado de su lira.

Es el patrón de las colonizaciones que los griegos dirigen, tras consultar su oráculo, a las costas mediterráneas. Desde su santuario de Delfos, en los repliegues del monte Parnaso el dios profético ofrece indicaciones a los navegantes y colonos audaces que parten a la aventura de fundar nuevos asentamientos en otras tierras. Es no sólo profeta, sino sabio, es patrón de la música y otras artes, y es el jefe y guía del coro de las Musas.

La isla de Delos, isla pedregosa y santa en medio del Egeo, es venerada como la cuna del dios, pero Delfos es su santuario más frecuentado y famoso. Allí en ese espléndido marco montañoso, abierto sobre el mar corintio como

un semicírculo teatral, se yergue el templo de Apolo, y a él acuden riadas de suplicantes para preguntar sus cuestiones a la Pitia. Delfos es el ombligo del mundo, según la expresión griega. Allí, en el abrupto valle, Apolo derrotó en combate duro a la dragona autóctona, la sierpe Pitón, y sobre sus restos mantuvo el oráculo. Allí reside la Pitonisa que, inspirada por el dios, sentada sobre un sacro trípode en una gruta bajo el templo, emite sus vaticinios, un tanto ambiguos en general. Apolo es llamado *Loxias*, «el Torcido», porque sus mensajes son enigmáticos, tan profunda es su expresión que desafía el talento del intérprete a menudo. Como bien dijo el filósofo Heráclito en una rotunda sentencia: «El dios, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino que indica» (frag. 93 B, *Ho ánax, hoû to manteion esti to en Delphoîs oute légei oute kryptei, allà semaínei*).

Tiene el dios otros santuarios, como los de Claros y Efeso en la costa jonia, pero ninguno puede rivalizar en éxito y fama con el de Delfos, centro de atracción para todos los griegos e incluso para algunos piadosos bárbaros (como el rey Creso de Lidia). Al matar a la serpiente local, Apolo se apropió el oráculo pítico que antes fuera de la Tierra, Gea. Allí se celebraban en su honor los Juegos Píticos cada cuatro años.

Pero en Delfos se rinde también culto a Dioniso, en los meses en que Apolo se ausenta para visitar a los piadosos Hiperbóreos, viajando hacia el Norte. También Dioniso tiene algunas fiestas en lo alto de los picachos que rodean el santuario y un templo menor en el recinto sacro. Es aquél un santo lugar, donde corretean las Musas de Pieria en alegre cortejo. Como ninfas memoriosas y danzarinas, están siempre prestas a seguir las indicaciones del Musageta, Apolo, maestro del ritmo y la palabra pautada por los sones cristalinos de la lira. (Son esas mismas Musas las que pueden en un día señalado acudir festivas a saludar, en una comarca vecina, a un poeta pastor como Hesíodo para hacer de él un vate inspirado y regalarle como símbolo un buen báculo poético). Allí fluye la famosa fuente Castalia, de aguas puras, que frecuentan las Musas y los peregrinos.

Apolo es un dios de múltiples amoríos, algunos desdichados. De entre sus hijos, el predilecto y más famoso es Asclepio, que heredó de él su habilidad para curar. Pero llegó tan lejos en su arte médico que resucitó a un muerto y fue castigado por Zeus, que lo fulminó de un rayo, por transgredir los límites

humanos. Apolo se enfureció tanto por la muerte de su hijo, que se vengó matando a los cíclopes que habían forjado el arma flamígera de Zeus. Luego tuvo que expiar esa muerte mediante una purificación de algunos años guardando rebaños como siervo de Admeto, rey tesalio. El adivino Mopso es también hijo suyo, y de él ha heredado su don profético.

Es curioso que el bello dios haya tenido bastantes aventuras amorosas fallidas. Persiguió en vano a la ninfa Dafne, que prefirió una metamorfosis en laurel a ser apresada por su abrazo erótico. También la doncella Castalia prefirió despeñarse desde las alturas del Parnaso por donde luego surgió la fuente que lleva su nombre para huir de su acoso. Casandra, después de haber obtenido el don de la profecía, se negó a otorgarle sus favores y eligió permanecer doncella, a pesar de la maldición de Apolo. Marpesa prefirió tener amores con un mortal, Idas. Corónide, que ya estaba encinta de Apolo, lo traicionó con un humano, Isquis de Arcadia. (El dios la mató y, ya en la pira, extrajo del vientre femenino a su hijo Asclepio). También acabó mal su amor con Jacinto, al que mató por accidente con el disco en un certamen atlético. (De la sangre del joven amado por Apolo surgió la flor de su nombre).

Apolo es feroz en sus venganzas, como su hermana Artemis. Junto con ella mató a flechazos a los gigantes Oto y Eialtes, que habían atacado a Hera, y al violento Ticio, que intentó violar a Leto. También en compañía de su hermana asaeteó a los catorce hijos de Níobe, que se había jactado de ser más prolífica que Leto. Despellejó al sátiro Marsias que se atrevió a competir con él, con su vulgar flauta contra la noble lira, y premió con orejas de asno a Midas que prefería la flauta de Pan a la lira de Apolo.

Febo es el dios de la claridad y de la forma dibujada en la luz diáfana. Fue adorado como dios del sol, y como Sol divino, desplazando al antiguo Helios (como Artemis desplazó a Selene, como diosa de la Luna). Es el dios de las purificaciones, *Phoibos*, Febo, y él mismo tuvo que purificarse de sus crímenes alguna vez. En su enfrentamiento a su hermano Dioniso se percibe lo que lo distingue entre todos los dioses: su serena actitud, su distanciarse para iluminar y conocer, el estar al servicio de los hombres como dios civilizador, curador y organizador del mundo claro. Lo apolíneo se opone a lo dionisíaco, pero lo característico del pensamiento griego es advertir cómo esa

tensión es vivificante y dialéctica. Frente al patetismo y el frenesí de Dioniso, Apolo es un dios distante, aunque ya dijimos que también él aparece alguna vez, en rituales de purificación, cruel y sanguinolento. (Sobre el enfrentamiento de lo apolíneo y lo dionisíaco se ha escrito mucho, desde que F. Nietzsche introdujera tan sugestiva oposición. H. Fraenkel, K. Reinhardt, B. Vickers, y otros, han tratado el tema con una hondura y amplitud que no podemos ni siquiera resumir aquí).

Volver

AQUILES. Aquiles es el más famoso de los héroes épicos griegos, el más claro paradigma del guerrero heroico, gracias al genio poético de Homero, que lo convirtió en el airado protagonista de la *Ilíada*. Pero la *Ilíada* no es una *Aquileida*, es decir, no cuenta la peripecia vital del gran caudillo de los Mirmidones, sino tan sólo algunos días de su último año de vida. No es como la Odisea respecto de Odiseo un poema dedicado a seguir a un protagonista cuyas aventuras son lo único importante. La *Ilíada* se propone evocar los terribles combates del asedio de Troya —no de la larga contienda de diez años, sino sólo de algunas jornadas decisivas del décimo—, y de ahí su título referido a la ciudad de Ilion. Pero se estructura en torno a un tema patético y explícito: la ira del magnánimo y fiero Aquiles. Y éste no es sino uno, el más destacado, entre los grandes combatientes del poema. No nos cuenta el poeta, por tanto, ni la infancia ni los hechos anteriores de este héroe, ni tampoco su muerte —que los oyentes conocen por el mito—, sino tan sólo los motivos, los resultados y el desenlace de esa ira que marca su destino. Pero ese episodio afecta decisiva y trágicamente al destino de Ilion, e importa no sólo el suyo individual, sino también el de los aqueos y troyanos. La epopeya homérica canta sólo una parte de la historia mítica de Aquiles, pero da por descontado que los oyentes saben, *grosso modo*, toda su peripecia vital.

Hijo de la diosa marina Tetis y del héroe Peleo, rey de Ftía, en Tesalia, Aquiles ha hecho una elección decisiva para su destino: prefirió una vida corta y gloriosa a una vida larga y oscura. En vano su madre trató de hacerle inmortal, en vano intentó evitar que fuera a la guerra de Troya. (Podemos

recordar que la diosa le sumergió en la sangre de un dragón o en la laguna de la Estigia, pero quedó un punto no bañado por el líquido inmortalizador: el talón vulnerable. Y que, disfrazado de muchacha, su madre lo había escondido entre las hijas del rey de Esciros, hasta que él mismo se delató al preferir las armas a otros regalos más femeninos). Tanto cuando se retira enfurecido contra Agamenón como cuando combate en la feroz contienda, Aquiles es consciente de que no vivirá por largo tiempo. Sabe que Troya será conquistada, pero no si vivirá para ver ese día triunfal. De ahí una cierta aureola patética que le envuelve en su desesperanza y justifica lo implacable de su carácter.



Aquiles mata a Pentesilea.

Museo Británico, Londres.

Ya desde su mismo nacimiento es patente su ilustre destino. Los dioses obligaron a Tetis, la bellísima hija de Nereo, a tomar como esposo a un mortal, temiendo el vaticinio de que ella daría a luz un hijo superior a su padre. Zeus y Poseidón desistieron de cortejar a la diosa marina y le asignaron al noble Peleo por marido. Y los dioses asistieron a la boda y le hicieron sus regalos. De la educación heroica de Aquiles se encargó el centauro Quirón, arquetípico maestro en la iniciación de héroes famosos, y el joven se mostró digno de sus enseñanzas. Luego el joven marchó a Troya con los grandes caudillos aqueos (una vez que Ulises desbarató el ardid de su ocultamiento en Esciros). Allí se portó como debía y decidió el desenlace de la larga guerra, al dar muerte a muchos enemigos y, sobre todo a Héctor, el más valeroso de los hijos de Príamo, tal como se relata en el poema homérico.

La *Ilíada* se configura en torno al tema de la ira de Aquiles. En el comienzo se cuenta cómo, al reclamar el adivino Crises la devolución de su hija, asignada a Agamenón en el reparto de cautivas, el gran jefe del ejército aqueo accede a ello, pero se lleva en compensación a la cautiva Briseida, asignada a Aquiles. El hijo de Tetis se enfurece y decide retirarse de los combates. En vano, cuando los troyanos ponen en apuros a los griegos, envía una embajada Agamenón a su tienda para rogarle que regrese. Sólo más tarde, cuando de nuevo los griegos están en un tremendo agobio, cede Aquiles a los ruegos de su amigo Patroclo, y le deja que se revista su armadura e intente salvarlos de la derrota total. Pero, tras un primer victorioso avance, Patroclo muere, a manos del dios Apolo y del troyano Héctor. Terrible es el dolor del héroe al saber la muerte de su amigo; y decide vengarlo a cualquier precio. De nuevo acude Tetis a socorrer a su hijo, y le trae una nueva armadura, fabricada por el dios Hefesto. Irrumpe ya ferozmente Aquiles en la pelea y a su avance deja un rastro sangriento de muchos muertos, hasta encontrarse con Héctor. En el duelo ante los muros de Troya, Aquiles mata con su lanza y la ayuda de Atenea, al príncipe troyano.

Sin embargo, el rencoroso Aquiles no está satisfecho aún, en su vengativo furor, con esa muerte; y arrastra durante días el cadáver de Héctor tras su carro para destrozarlo por completo. Pero hasta los dioses se apiadan del noble héroe troyano, y advierten al hijo de Peleo. Y el viejo rey Príamo,

guiado por Hermes, acude de noche al campamento griego a solicitarle la devolución del cuerpo de su hijo. En una emotiva escena Aquiles accede. Se celebran juegos fúnebres por Patroclo en el campamento griego (canto XXIII) y en Troya los funerales de Héctor (XXIV). Y con esos lamentos fúnebres troyanos concluye la epopeya.

No se cuenta en la *Ilíada* la muerte de Aquiles (a quien mató París de un flechazo en el talón vulnerable) ni tampoco el final de Troya (conquistada gracias al truco del enorme caballo de madera). El final de la guerra se cuenta, con todo, en la primera parte de la *Odisea*, pero también estaban relatados esos episodios últimos en otros poemas que se nos han perdido. De Aquiles contaban otros poemas, algunos épicos que se perdieron pronto y otros muy poshoméricos (como el muy largo poema *Poshomérica* de Quinto de Esmirna), y variados resúmenes mitológicos y novelescos (en prosas latinas como las *Crónicas troyanas* de Dares y Dictis), cómo mató al rey etíope Memnón, y al joven Troilo, hijo de Príamo, y sobre todo cómo se había enfrentado a la reina de las amazonas Pentesilea, a la que dio cruel muerte de un lanzazo, y cómo había sido atraído a una emboscada fatal, en la que Paris le disparó la mortífera flecha.

Algunos de esos lances fueron adornándose de tonos eróticos, o románticos, como en el amor desdichado de Aquiles por la bella princesa Políxena, una de las más jóvenes hijas de Príamo, episodio que ya está en el mitógrafo Higino, y es luego ampliado por otros textos medievales. O también en su remordimiento ante la belleza de Pentesilea moribunda de muchos ecos posteriores. (Todos esos materiales míticos reaparecerán en el *Roman de Troie* medieval y sus derivados).

La *Odisea* nos ofrece, sin embargo, una última visión de Aquiles que merece comentario por su ironía y su mordacidad. Ulises habla con su antiguo camarada en su visita al Hades, y allí la sombra del gran guerrero muerto le hace una amarga confesión. Dice, en efecto, desde allí, este Aquiles fantasmal, que preferiría ser esclavo de un campesino que rey en el mundo de los muertos. Y esa protesta postuma del héroe contra su destino nos causa una tremenda desazón. En el Más Allá sombrío Aquiles echa de menos la vida. Recordemos unas cuantas frases del relato de Ulises (XI, 477-491), del momento en que éste le saluda con amables palabras:

> —Aquiles, hijo de Peleo, el más excelente délos aqueos, he venido en pos de una profecía de Tiresias, por si me revelaba algún plan para poder arribar a la áspera Ítaca, que aún no he llegado cerca de Acaya ni he alcanzado esa tierra, sino que me retienen de continuo las desgracias. En cambio, Aquiles, ningún hombre es más dichoso que tú, ni de los de antaño ni de los venideros; pues antes, cuando vivías, te honrábamos los argivos igual que a un dios, y ahora otra vez imperas poderosamente sobre los muertos aquí abajo. Así que no te entristezcas de haber muerto, Aquiles.
>
> Así hablé y él respondiéndome, dijo:
>
> —No intentes consolarme de la muerte, noble Odiseo. Preferiría vivir en la tierra y servir en casa de un labriego pobre, de mínima hacienda, que ser el soberano de todos los cadáveres, de todos los muertos.

Desde esta perspectiva de la *Odisea*, toda la existencia del gran guerrero cobra un perfil nuevo bajo una luz melancólica. Anotemos el agudo comentario final del reciente y perspicaz estudio del mito de Aquiles de Francisco Javier González, que presenta un buen repaso de la moderna bibliografía sobre el tema:

> Imposibilitado en vida, por las circunstancias y su propio carácter mítico, para ser soberano, Aquiles debió optar por la culminación de su papel como guerrero heroico muriendo joven ante Troya o por vivir una larga existencia alejado de dicho conflicto. El Pelida optó por comportarse como un héroe, como un guerrero. Una vez muerto, y pudiendo disfrutar del honor que con su conducta había ganado, Aquiles está dispuesto a renunciar no sólo a éste, sino al motivo que dio razón a su existencia, el código heroico, a cambio de estar con vida. Bajo esta afirmación reencontramos a un Aquiles humano, un individuo que no aspira a gloria alguna, ni como

rey ni como guerrero heroico, sino sólo a recuperar su perdida existencia mortal.

Es este pasaje homérico el que cierra, paradójicamnete, la vida mítica del hijo de Tetis. Una vez muerto, Aquiles se ha convertido en una sombra; el premio a la existencia heroica radica en ello y en ser recordado por los poetas. Los anhelos de Aquiles ya no radican ni en el ejercicio frustrado de la soberanía, que ahora puede disfrutar entre los muertos, ni en su comportamiento como el mejor de los héroes ante Troya. Ahora sólo le interesa aquello que su destino heroico le ha quitado: la vida. (*Cf*. la cita en J. C. Bermejo, F. J. González y S. Reboreda, *Los orígenes de la mitología*, Madrid, 1996, pp. 299-300).

Hijo de Aquiles y de la princesa Deidamia, hija de Licomedes, rey de Esciros, es Neoptólemo, que hereda la valentía y el noble carácter de su padre —enfrentado al taimado Ulises en la trama trágica del *Filoctetes* de Sófocles—, y combate con coraje en los últimos ataques a Troya. En el reparto de las cautivas troyanas tras la destrucción de la ciudad, Neoptólemo se lleva como cautiva en su botín guerrero a Andrómaca, la que fuera famosa mujer de Héctor. (Véanse, sobre ella, las tragedias de Eurípides *Troyanas y Andrómaca*).

Volver

ARES. Es el dios de la guerra, hijo de Zeus y de Hera, Curiosamente queda bastante mal parado en la épica griega. En la *Ilíada* es zafio y odioso, y resulta derrotado y herido un par de veces: por el héroe Diomedes y por su hermana Atenea. Probablemente porque representa la cara más brutal, tumultuosa y sangrienta, de la odiosa y lamentable guerra, mientras que Atenea es la diosa de la inteligencia bélica. A Ares le acompañan divinidades que personifican el terror, como Fobos y Deimo, y también Eris, la Discordia.

En cambio resulta afortunado en sus amoríos con Afrodita. De ellos nace Harmonía, que fue esposa del héroe Cadmo, fundador de Tebas. Pero el dios tuvo otros hijos de otros encuentros. Resulta muy simbólico que la más bella de las diosas tenga amores con el más guerrero de los dioses, y que él deponga sus armas y su furia ante los encantos de la diosa del amor. (En la *Odisea* se relata el truco con que Hefesto los atrapó con una red a ambos haciendo el amor en su lecho conyugal —el de Hefesto y Afrodita—).

En Roma, Marte es el equivalente de Ares. Allí tuvo el dios de la guerra una mucho más alta consideración. Fue padre de Rómulo y Remo, los gemelos que fundaron la ciudad que se engrandeció con continuos triunfos en las guerras contra muchos pueblos.

Volver

ARGONAUTAS. Invitados por Jasón a la gran expedición a la conquista del vellocino de oro en la Cólquide lejana, acudieron prestos de muchas regiones de la Hélade los más bravos héroes, ávidos de gloria y aventura. Cincuenta marcharon capitaneados por Jasón en la nave de cincuenta remos, la Argo famosa, construida de maderas del Pelión bajo la inspiración de Atenea, amiga de los héroes. Eran cincuenta jóvenes aguerridos los que empuñaban los remos, y luego estaba el timonel, y dos adivinos, y el poeta Orfeo, y el caudillo Jasón. El catálogo de sus nombres ofrece algunas variantes, pero los principales son héroes de gran prestigio mítico, como Heracles, Idas, Zetes y Calais, hijos del viento Bóreas, Cástor y Polideuces, Peleo y Telamón, etc.

La fascinante empresa de múltiples riesgos y la azarosa ruta del mítico viaje configuraron una narración muy antigua, más que la *Odisea*. Las hazañas más ilustres están bien narradas en el poema de Apolonio de Rodas. Pero es probable que hubiera algunas más que nuestra tradición escrita no nos ha conservado. En todo caso la lista de argonautas es muy extensa. Como un ejercicio de nomenclatura heroica daremos una lista aproximada (no todos están en uno u otro catálogo) de los más resonantes nombres, entre ellos muchos hijos de dioses, por orden alfabético. Cuentan, pues, que en la Argo se embarcaron: Acasto, hijo de Pelias; Actor, hijo de Hípaso; Admeto, hijo de

Feres; Anceo, hijo de Licurgo; Anfiarao, hijo de Oicles; Anfidamante, hijo de Aleo; Anfión, hijo de Hiperasio; Areo, hijo de Biante; Argo, hijo de Arestor; Ascálafo, hijo de Ares; Asclepio, hijo de Apolo; Asterio, hijo de Hiperasio; Asterión, hijo de Cometes; Augias, hijo de Helios; Autólico, hijo de Deímaco; Butes, hijo de Teleonte; Calais, hijo de Bóreas; Canto, hijo de Caneto; Cástor, hijo de Zeus; Cefeo, hijo de Aleo; Ceneo, hijo de Elato; Clitio, hijo de Eurito; Corono, hijo de Ceneo; Dáscilo, hijo de Lico; Deileonte, hijo de Deímaco; Deucalión, hijo de Minos; Equión, hijo de Hermes; Ergino, hijo de Poseidón; Euríbates, hijo de Teleonte; Estáfilo, hijo de Dioniso; Etálides, hijo de Hermes; Eufemo, hijo de Poseidón; Eumedonte, hijo de Dioniso; Euríalo, hijo de Mecisteo; Euridamante, hijo de Ctímeno; Euritión, hijo de Iro; Eurito, hijo de Hermes; Falero, hijo de Alcon; Fano, hijo de Dioniso; Filamón, hijo de Apolo; Filoctetes, hijo de Peante; Filante, hijo de Dioniso; Flogio, hijo de Deí maco; Foco, hijo de Ceneo; Glauco, hijo de Sísifo; Heracles, hijo de Zeus; Hilas, hijo de Tidamante; Hipalcimo, hijó de Pé lope; Idas, hijo de Afareo; Idmón, hijo de Abante; Ificlo, hijo de Fílaco; Ifito, hijo de Náubolo; Jasón, hijo de Esón; Laertes, hijo de Arcisio; Laocoonte, hijo de Partaón; Leito, hijo de Alector; Laódoco, hijo de Alector; Laódoco, hijo de Biante; Linceo, hijo de Afareo; Meleagro, hijo de Eneo; Menecio, hijo de Áctor; Mopso; Nauplio, hijo de Clitoneo; Oileo; Orfeo, hijo de Apolo; Palemonio, hijo de Lerno; Peante, hijo de Táumaco; Peleo, hijo de Eaco; Penéleo, hijo de Hipálcimo; Periclimeno, hijo de Neleo; Piritoo, hijo de Ixión; Polideuces, hijo de Zeus; Polifemo, hijo de Elato; Príaso, hijo de Ceneo; Tálao, hijo de Biante; Telamón, hijo de Eaco; Tideo, hijo de Eneo; Tifis, hijo de Hagnias; Yálmeno, hijo de Ares; Yolao, hijo de Ifíclo; y Zetes, hijo de Bóreas.

En alguna versión antigua se incluía a una heroína: nada menos que a la famosa Atalanta, ilustre cazadora y campeona de carreras. Ella, sin embargo, no figura en la serie heroica del poeta Apolonio, que alega que no acudió a la llamada de Jasón, por recelo a suscitar alguna reyerta entre tantos guerreros (I, 769).

Volver

ARIADNA. La joven princesa es seducida por el bello extranjero, que se ha presentado como el héroe de sus sueños, y le ayuda a conquistar el botín, traicionando a los suyos, y luego tras la victoria se fuga con él. Pero el joven seductor no cumple su promesa de matrimonio y abandona a la ingenua enamorada mientras ella duerme, y se aleja camino de su patria, triunfador del monstruo y sin ninguna ligadura sentimental. Ese podría ser, en breve apunte, el esquema de la historia de Ariadna, la princesa cretense que se dejó seducir por Teseo.

Queda algo más en el destino de ambos. A Teseo, hábil en vencer obstáculos, le aguarda el trono de Atenas y mucha gloria heroica, y otra boda regia (sorprendentemente con una hermana de Ariadna, Fedra, y esta vez no saldrá tan bien parado). A Ariadna el encuentro con el divino Dioniso y su cortejo báquico, después de un amargo despertar en soledad, cuando a la luz del alba el barco de Teseo fugitivo era ya sólo una mancha breve y oscura —negra era la vela de su barco— allá en el horizonte marino.

El mito es bien conocido en sus líneas fundamentales. La historia de Ariadna es sólo un episodio en la de Teseo. Contado así se parece a otros. Es la historia de una seducción y un abandono, de un enamoramiento aprovechado y mal correspondido, de una princesa que traicionó a su familia por el amor del viajero, y se encuentra luego sola y desterrada. Pero, como en otros mitos, en los detalles está su gracia singular. Y también en algunas imágenes. Como dos que contrastan entre sí: la primera es la de la muchacha que, con un ovillo de hilo en la mano, aguarda a la salida del laberinto. La segunda, la de esa joven que se despierta y mira el mar, en la orilla de la isla de Naxos, y sólo escucha el rumor de las olas. Pero cabe aún una tercera estampa en el contraste: el dios Dioniso, coronado de pámpanos y con su alegre cortejo ritual, tiende hacia Ariadna sus amorosos brazos. Volvamos al relato. Y recordemos los datos esenciales.

Hija del poderoso rey Minos de Creta y de su esposa, la apasionada Pasífae, Ariadna fue princesa en la gran isla y habitaba el palacio real junto al tortuoso Laberinto construido por Dédalo para albergar a su hermanastro, el semihumano Minotauro. Atenas enviaba como tributo al soberano de Creta siete parejas de jóvenes de cuando en cuando. El Minotauro los devoraba en su inmensa guarida. Pero en el tercer envío llegó, entre esos jóvenes, el héroe

Teseo, hijo del rey Egeo, o quizá del dios Poseidón. Ariadna se enamoró de él y le prometió su ayuda para escapar del intrincado palacio del monstruo.

El Laberinto había sido construido por el arquitecto e ingeniero Dédalo, para recluir al fondo de sus zigzagueantes pasadizos al monstruo, hijo de Pasífae y del toro de Poseidón, espanto y misterio de Creta. Con cabeza taurina y cuerpo humano, la fiera ruge en el fondo oscuro y aguarda a sus víctimas. Su fama está ligada al recinto de múltiples recovecos. *Labyrinthos* es un nombre prehelénico, que seguramente significa «palacio del hacha doble», llamada en griego *lábrys*. El hacha doble es un signo pintado con frecuencia en las paredes de las ruinas excavadas en Cnosos por *sir* Arthur Evans, en ese palacio de cientos de habitaciones y quebrados pasillos. Allí algunas pinturas murales recuerdan antiguas fiestas y cultos del toro. Y los arqueólogos han encontrado allí estatuillas de cabezas de toros de cuernos dorados, que aluden a los mismos ritos.

Pasífae, esposa de Minos y madre del Minotauro, tiene un nombre que parece significar «la que brilla para todos» —*pasi phaés*—, muy adecuado a una hija de Helios, el dios Sol, y sus hijas tienen también nombres lucidos: Fedra es la «resplandeciente» —*phaídra*— y Ariadna «la muy santa» —*ari hagna*— un epíteto de la Luna. Por su lado materno, Ariadna es prima de Medea y sobrina de Circe, con las que comparte esa tendencia a dejarse seducir por héroes griegos. Medea ayudó a Jasón y Circe a Ulises. De esa estirpe solar y enamoradiza era la joven princesa, menos maga que su tía y su prima. A Teseo ella le ofreció una puntual ayuda: tan sólo un cabo de hilo, mientras ella se quedaba con el ovillo.

El héroe lo iba soltando a medida que avanzaba en el interior del Laberinto, para luego recogerlo y salir al exterior. Avanzó Teseo al encuentro del Minotauro, acabó con él en reñido duelo, y volvió a la luz para encontrarse en los brazos de Ariadna que le aguardaba. Como estaba pactado, la hizo subir a su nave, junto con los siete muchachos y las siete muchachas rescatadas, y zarpó rumbo a Atenas con el viento hinchando favorable la vela negra. En las escenas de la cerámica clásica está retratada la victoria del héroe sobre el monstruo astado. Fue un triunfo esperado y muy celebrado.

En un cuento maravilloso sigue siempre a la victoria sobre el monstruo la secuencia de la boda principesca feliz. Pero en los mitos caben las sorpresas.

El mar azul brinda a los amantes una fuga fácil de las iras de Minos. Por el camino los alegres jóvenes inventaron una danza nueva, «la de la grulla», todos en fila y agarrados de las manos, corriendo en zigzag, como recuerdo del camino del Laberinto. Pero Ariadna no llegó a Atenas. Se quedó en el camino, abandonada.

Respecto a los motivos del abandono en la isla de Naxos (o Día según otras versiones), la tradición ofrece unas curiosas variantes. Según Homero, la diosa Artemis mató a la joven de un flechazo a instancias del dios Dioniso. (Esta variante, a la que alude Eurípides, es la más antigua. Podemos suponer que, al fugarse con Teseo, la joven había traicionado a Dioniso. ¿Tal vez porque era antes su sacerdotisa en Creta?) Según otros autores, fue la diosa Atenea, o bien Hermes, quien ordenó a Teseo que dejara a la joven en la isla. O acaso fue el mismo Dioniso, quien ya había planeado encontrarla allí, sola y rendida a sus encantos. Otra versión atribuye el abandono a un factor de azar: una violenta tempestad alejó su nave de la costa apenas bajó la princesa. (Esta versión es muy rara. Sitúa además la escena en Chipre, que no está ni mucho menos en la ruta de Creta a Atenas. Tal vez se ha confundido a la cretense Ariadna con una figura de nombre semejante en un culto local, en una isla donde se rendían numeroso cultos a Afrodita). Otra, probablemente tardía, cuenta que Teseo dejó a Ariadna porque ya se había prendado de otra bella muchacha, de Egle, hija del focense Panopeo. Puestos a inventar motivos, podemos sugerir que, siendo Teseo como era un tipo ambicioso, abandonó pronto a la princesa cretense para no comprometer su destino futuro de rey de Atenas. Pero no deja de ser intrigante el que luego, en el mito clásico, Teseo se casara con Fedra, hermana de Ariadna, (Pero ésa es ya otra historia).

El caso es que mientras Teseo se iba camino de Atenas, y olvidaba en su remordimiento o su tristeza cambiar la vela negra por la blanca, Ariadna se encontró con el dios Dioniso, festivo y hermoso, con sus alegres comparsas, y le ofreció compañía, amor y un himeneo inmortal entre música de címbalos y crótalos. (Algunos poetas clásicos recuerdan el enlace y la fiesta en sonoros versos, así Catulo y Ovidio).

De la leyenda de Ariadna quedan no sólo imágenes, sino unos cuantos famosos símbolos: el Laberinto, el Minotauro, el ovillo, y el despertar isleño.

El más propio de Ariadna es el ovillo de hilo. En la cerámica arcaica se le pinta con él en la mano, aguardando. Medea tiene sus filtros, Circe su varita mágica, Ariadna sólo su ovillo. Es su arma para ligar al héroe a su propio destino. En el mundo griego el hilo es instrumento y objeto muy femenino, pues tejer e hilar es una tarea doméstica esencialmente de la mujer. Con el hilo el héroe puede salir del Laberinto, pero por él se encuentra atado luego a su salvadora. Teseo, que no es un ingenuo, sino un político en viaje iniciático, rompe esa atadura cuando la deja en la isla. La isla es una especie de laberinto de muy difícil salida, sin el hilo de un barco. Menos mal que en ayuda de la bella acude un dios, y nada menos que Dioniso, el Liberador, el juerguista, el enemigo de las ataduras, un dios que a veces se metamorfosea en toro. (Aunque podríamos insinuar que en esto Ariadna se parece a su madre, que tuvo también amores taurinos, no compliquemos el tema más).

Podemos sospechar que Ariadna fue, en mitos y ritos muy arcaicos, no una princesa, sino una antigua diosa, una figura divina relacionada con Afrodita y con Dioniso, con cultos de la vegetación y la fecundidad, amiga de danzas y músicas. La mitología retomó ecos de sus cultos y trenzó sobe ellos su trama narrativa, acentuando unos símbolos y unas estampas. Ariadna alcanzó un destino final más glorioso de lo esperado. Si Teseo la abandonó —aquel aventurero donjuanesco al que le aguardaba un destino de monarca ejemplar en Atenas—, ella logró un feliz amparo dionisíaco. Fue así mucho más que la auxiliar mágica o la princesa raptada de los cuentos.

Con su halo lunar y sus encantos eróticos —poco amada de Atenea y Artemis, que aconsejaron a Teseo su abandono, pero favorecida por Afrodita y Dioniso— la bella cretense, la dama del ovillo, aguardando a las puertas del Laberinto o en su isla solitaria, es ella misma un símbolo de la condición femenina, frágil figura entre tipos masculinos que ejercen o buscan el poder: como su padre el rey Minos, como su hermano monstruoso, como el héroe Teseo y como su salvador el divino Dioniso.

Volver

ARIMASPOS. Los arimaspos habitaban una región del norte de Europa, por encima de los isedones y por debajo de los hiperbóreos. Tenían un solo ojo y traficaban con oro, que robaban a sus vecinos los grifos. Aristeas de Proconeso, un poeta de aire chamánico del siglo VII a. de C., escribió una epopeya en tres libros, los *Arimaspea*, en donde narraba su viaje desde el mar Negro hacia el norte y sus visiones durante el exótico itinerario. Aristeas aseguraba poseer algunos dones mágicos: así podía dejar su cuerpo y viajar sólo con su alma, de modo que se esfumaba de un lugar y reaparecía en otro lejano. (Así desapareció del Proconeso y reapareció en Metaponto, en Sicilia). También contaba que había acompañado a Apolo tomando la forma de un cuervo. De los arimaspos escribe algunas líneas Heródoto: anota su aspecto monoftálmico —aunque duda de ello— y repite que robaban el oro de los temibles grifos. Los grifos son monstruos alados de cabeza de águila y rasgos algo leoninos, de origen oriental, guardianes del oro, tan abundante en el oscuro norte. Aparecen representados con frecuencia en la orfebrería escita y alguna vez en el arte arcaico griego. Los arimaspos son un pueblo fabuloso situado en los confines nórdicos de Europa (ya se sabe que los pueblos fabulosos están en los confines lejanos) y es una pena que no hayamos conservado esa pintoresca narración de Aristeas para conocerlos mejor. Luego se mezclaron en la fantasía posterior con los seres prodigiosos de la India y Oriente: como los cinocéfalos, los acéfalos, los dendritas, o los esciápodes que aparecen en la literatura popular después de Alejandro. (Los esciápodes o «pies de sombra» tenían un solo pie, pero tan grande que, al tumbarse boca arriba, podían usarlo como sombrilla).

Volver

ARTEMIS. Hija de Zeus y de Leto, hermana de Apolo, y nacida junto a él en la isla de Delos. Esbelta y rubia, como su luminoso hermano, es la diosa de la virginidad y el mundo salvaje, no sometido al yugo. No habita las ciudades, sino que corre con su tropel de ninfas y de animales selváticos por

montes y valles, caza y se baña en los lagos y fuentes. Eligió permanecer virgen y protege a las doncellas. (Curiosamente también acude a auxiliarlas en los partos juveniles). Castiga duramente —con la muerte— a quienes intentan atentar contra su virginidad. Así acabó con los gigantes Oto y Orión, que osaron violarla. Pero también castigó cruelmente a Acteón, que involuntariamente había visto desnuda a la diosa mientras se bañaba: lo trasformó en un ciervo y sus propios perros de caza lo devoraron.

Es, bajo otro aspecto, una «Señora de los animales salvajes», *Potnia Therõn*, y como tal recibía culto, en especial en algunas localidades del Asia Menor. Su templo más famoso estaba en Efeso. Era una diosa que exigía de modo extraordinario sacrificios humanos. Agamenón le sacrificó a su hija Ifigenia para aplacar su cólera, en Aulide, pero la diosa trocó milagrosámente a la joven por una corza y se la llevó a su santuario del Quersoneso, en el país de los Tauros, donde se encontraría luego con su hermano Orestes. (Las dos tragedias de Eurípides, *Ifigenia en Aulide* e *Ifigenia entre los tauros* evocan esos episodios míticos). Uno de sus sobrenombres es Diana, la Brillante, y con ese nombre la adoraron los latinos. Así como Apolo desplazó a Helios como dios del Sol, Artemis-Diana sustituyó a la antigua Selene cómo diosa de la Luna.

Volver

ARTURO, rey de Camelot. En la configuración de la figura medieval del rey Arturo, idealizada por unos cuantos escritores europeos de la Alta Edad Media, se superponen al menos tres imágenes literarias. La primera corresponde a su representación como caudillo heroico, un *dux bellorum*, símbolo de la resistencia de los britanos frente a los invasores sajones a fines del siglo V y comienzos del VI. Pero los doctos historiadores anglosajones de los siglos siguientes, como Gildas (mediados del VI) y Beda (VII-VIII) no lo mencionan. Aparece citado por vez primera en un breve pasaje de la *Historia Britonum* de Nennio (siglo IX) y en otro de los sucintos *Annales Cambriae* (siglo X) sólo como *dux bellorum*, es decir, un jefe guerrero que obtuvo algunos triunfos al frente de sus jinetes.

Probable es que ahí se refleje un eco de la imagen de un notable guerrero, último paladín de los celtas británicos, sometidos por los invasores sajones. (Acaso un noble de ilustre familia romana, de una *gens Artoria*, enraizada en la Bretaña insular). Quizá eso indica que se desarrolla ya por entonces en la fantasía popular de los vencidos la leyenda oral de un caudillo invicto que se ha retirado malherido a un retiro misterioso, la isla de Avalon, un más allá misterioso y feérico, donde aguarda tiempos futuros para volver como redentor a liberar a su pueblo del yugo opresor. Es la leyenda que luego se llamó «la esperanza bretona», en la que Arturo está albergado al margen de la Historia y aguarda su momento oportuno como un redentor fatídico; es «el rey que fue y que ha de venir».

Una segunda imagen de Arturo nos lo presenta como un rey magnífico, conquistador de vastas regiones de Inglaterra y luego de Europa central, rodeado de una espléndida corte, con una aureola imperial y un trágico ocaso. Así aparece de pronto en una obra en prosa latina muy singular, la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, compuesta hacia 1135. Este fabuloso «historiador» de origen galés glorificó con suma fantasía el pasado céltico de Gran Bretaña, que ahora estaba dominada por la dinastía normanda de los Plantagenet. El rey Enrique II, esposo de la radiante Leonor de Aquitania, padre de Ricardo Corazón de León, estaba interesado al parecer en difundir la leyenda artúrica, para un mayor prestigio de su monarquía, en cuyas gestas reverberaba la gloria de Arturo. Fue el mismo Enrique quien apoyó la búsqueda de las reliquias del rey Arturo. Pronto (hacia 1190), aunque ya había muerto el inquieto monarca, los sagaces monjes de Glastonbury hallaron, conviene decir que muy oportunamente, en el recinto de su monasterio las tumbas de Arturo y su esposa Ginebra. (Con la aparición del tenaz esqueleto del rey Arturo quedaba descartada la esperanza bretona. El rey no se había ido con las hadas de Morgana a Avalon, sino que se quedó, con su espada enorme y una cruz con su nombre, muerto y enterrado en la famosa abadía donde podían admirarse sus reliquias).

En tercer lugar, Arturo destella como el radiante soberano feudal de un reino un tanto fantástico, Camelot, en medio de una corte lujosa y ejemplar, en las novelas corteses de la segunda mitad del siglo XII y todo el XIII. Esa literatura novelesca, primero en francés, a partir de Chrétien de Troyes sobre

todo, lo presenta como un paradigma del perfecto monarca cortés, espléndido en sus gestos y justiciero según un ideal caballeresco. Como los novelistas componían sus obras para sus señores feudales, como Chrétien en la corte de Champaña, dejan en un segundo plano el talante belicoso del rey, mientras que subrayan qué bien sabía tratar con su ejemplar generosidad y cortesía a sus leales caballeros dejándoles mucho margen para sus aventuras personales y provechosas. Arturo preside la Tabla Redonda acompañado por la bella reina Ginebra. Allí, a su alrededor se reúnen, en asientos iguales, los valerosos y fieles caballeros, como si fueran pares del reino, en un mundo ideal de esplendor y etiqueta refinada. Sabe tratar a sus caballeros de la Tabla Redonda con singular cortesía y generosidad. Obtuvo el trono ayudado por el mago Merlín, pero lo mantiene por su sentido de la justicia, y está flanqueado en la corte por su fiel senescal Cai (Keu) y su ejemplar sobrino Galván (Gawain o Gauvain). Las hazañas, aventuras y prodigios de ese maravilloso universo novelesco no están protagonizadas por el rey, sino por sus ilustres caballeros. Arturo sólo preside, a veces casi como un *roi fainéant*, «un rey desocupado», esas solemnes sesiones y esas alegres fiestas, como el solemne y lento rey del tablero del ajedrez, un juego muy medieval.

Quizá debemos agregar una cuarta imagen, más trágica: la del viejo rey que debe vengar su honor maltrecho por el adulterio de Ginebra y Lanzarote, del que se entera con muchos años de retraso, ya en el crepúsculo de la caballería, y que luego es traicionado por su sobrino (o acaso, según algún texto, su hijo incestuoso), el felón de Mordred, y así acaba combatiendo entre montones de cadáveres en la última y fatídica batalla, en los llanos de Salisbury. Ese ocaso trágico del buen rey se cuenta en la novela en prosa *La muerte del rey Arturo*. (Compuesta hacia 1230, es decir, un siglo después de la *Historia de los reyes de Britania* de Geoffrey de Monmouth). La muerte del rey Arturo significa el final sangriento de la caballería, que se destruye en empresas heroicas como la búsqueda del Santo Grial y en batallas fratricidas como esa última.

La fama de Arturo, el gran rey de la espada fulgurante Excalibur, el magnífico monarca de una corte fastuosa, dedicada a celebrar las proezas de los nobles y los amores al gusto cortés de las bellas damas, ese rey Arturo, empeñado en conservar las leyes de una cortesía caballeresca, en un mundo

de prodigios y de magos como Merlín y magas como Morgana, perdura en la fantasía popular y en muchas novelas posteriores, como un magnánimo monarca de un reino fantástico e ideal, un monarca que impulsó la justicia caballeresca y defendió la cortesía refinada, un rey magnánimo de un universo hermoso, que tal vez no fue, pero debió haber sido.

Volver

ASCLEPIO. Asclepio (en latín Esculapio) fue antes un héroe y luego un dios, patrón de la medicina. Hijo de Apolo y de Corónide, una princesa tesalia. Ella fue infiel al dios y Apolo la mató, pero salvó de su vientre al niño cuando Corónide iba a arder en la pira funeraria. Luego confió la educación del niño al sabio centauro Quirón, que lo adiestró en el arte de la medicina, un arte que dominaba muy justamente Apolo, llamado Peán, «el Curador». Asclepio gozó de enorme fama por sus curaciones, pero llegó a tal punto su orgullo que resucitó a un muerto. Y entonces Zeus, enfurecido por la violación de las leyes de la naturaleza, fulminó con un rayo al osado médico. Pero luego Apolo (que al punto se enfureció y mató a los Cíclopes que habían fabricado el rayo) obtuvo que su padre reconsiderara el castigo, y Asclepio, por favor divino muy especial, se incorporó a la familia de los dioses eternos. Su benevolencia hacia los humanos queda representada en sus imágenes por la sonrisa y la serena expresión de su rostro —se lo representa como un personaje venerable, barbado, sentado en un trono y acompañado por una serpiente enroscada en su báculo—, y es parecido al providente Zeus, un Zeus más humanizado y sensible. Asclepio tuvo tres hijas: Higiea, Panacea y Yasó («la Saludable, la Remediadora de todo y la Curadora»), que en un trío amable difunden las virtudes de su progenitor. Los santuarios más importantes de Asclepio, frecuentados por numerosísimos fieles, estuvieron en Epidauro, Cos y Pérgamo, pero hubo muchos otros en otras ciudades. El culto de este dios filántropo se extendió mucho a partir de la época clásica. Incluso los médicos hipocráticos hacían su famoso juramento invocándolo al comienzo, si bien la medicina científica griega nada tiene que ver con el culto de este dios y sus rituales de curación.

Los dos médicos del ejército aqueo de la *Ilíada*, Macaón y Podalirio, son hijos de Asclepio. Pero en el texto de Homero, Asclepio es un rey de Tricia. (Hesíodo y luego Píndaro cuentan que fue muerto por un rayo, castigado ejemplarmente por su excesiva audacia como curador).

Volver

ATENEA, nacida de la cabeza de Zeus. La diosa bella y revestida de su flamante armadura, con su casco de bronce, su escudo y su lanza, salió ya perfecta de la cabeza de Zeus. Tal como los dibujantes suelen expresar el nacimiento de una fulgurante idea en la viñeta de una ilustración cómica, la diosa salió de un brinco de la melenuda cabeza del dios padre. Parece que intervino como partero improvisado, con su hacha doble, el dios de la fragua, Hefesto, que hendió de un golpe la testa divina. En aquel parto prodigioso surgió la poderosa diosa de ojos glaucos, blandiendo su lanza y dando el grito de guerra. Hija predilecta del Altísimo, Atenea no tuvo madre ni infancia, sino que es por entero la hija de su padre poderoso. (Antes de darla a luz, el providente Zeus se había tragado a la diosa Metis, encinta ya de su simiente, pero es muy oscuro lo que pasó en el interior del señor del Olimpo hasta que dio a luz en su extraño parto por la cabeza a la bella recién nacida y, con todo, ya bien crecida Atenea).

La escena del nacimiento de Atenea fue objeto de múltiples representaciones pictóricas y escultóricas. La más famosa de estas escenas plásticas era obra de Fidias en el frontón oriental del Partenón, su gran templo de Atenas. Esas imágenes se basan en relatos clásicos, de los que vamos a recordar algunos.

Cuenta pues Flesíodo (en *Teogonía*, vv. 924 y ss):

> Zeus mismo engendró de su cabeza a Atenea de ojos glaucos,
> terrible, belicosa, conductora de ejércitos, invencible,
> augusta señora a la que agradan tumultos, combates y batallas.

Y, en revancha, relata a continuación Hesíodo que Hera parió a Hefesto por sí sola:

> Y Hera dio a luz, sin trato amoroso al ilustre Hefesto,
> —pues estaba furiosa e irritada con su esposo—,
> al que destaca entre todos los Uránidas por sus hábiles manos.

En otros versos (fragmento 343) vuelve Hesíodo a contar con algunos detalles más esa misma historia de los dos nacimientos anómalos y contrapuestos:

> A causa de esta disputa ella (Hera) engendró a su ilustre
> hijo Hefesto, sin trato amoroso con Zeus poseedor de la égida,
> al que destaca entre todos los Uránidas por sus hábiles manos.
> Zeus, por su parte, lejos de Hera de hermosas mejillas,
> se acostó con una hija de Océano y Tetis de hermosa melena.
> Y engañó a Metis, pese a lo muy sabia que era,
> la agarró con sus manos y la albergó en su propio vientre,
> temiendo que diera a luz algo más poderoso que el rayo;
> por eso el Crónida de elevado yugo que señorea en el éter
> se la tragó de golpe, pero ella enseguida había concebido a Palas
> Atenea, a la que el Padre de los hombres y los dioses alumbró
> por su cabeza, junto a las riberas del río Tritón.
> Metis, por su lado, se quedó oculta en las entrañas de Zeus,
> ella, la madre de Atenea, artífice de justas sentencias,
> la más sabia de los seres divinos y humanos.

La escena del nacimiento de Atenea está descrita desde otro punto de vista, más atento al efecto de la aparición de la diosa en el Olimpo, en el *Himno*

homérico en su honor (XXVIII, 4 y ss):

> La dio a luz el prudente Zeus,
> de su augusta cabeza, y salió provista de su armadura guerrera,
> de oro refulgente. El pasmo dominaba a todos los Inmortales
> al verla. Y ella delante de Zeus, portador de la égida,
> saltó impetuosamente desde su cabeza divina,
> blandiendo su aguda lanza. El vasto Olimpo se estremeció
> tremendamente bajo el ímpetu de la diosa de ojos glaucos,
> y en torno chilló la tierra con son terrible, y se agitó el alto mar
> revolviendo su oscuro oleaje, y la espuma salada se detuvo
> de pronto. Paró el brillante hijo de Hiperión sus corceles,
> de raudo galope un rato largo hasta que la joven doncella
> Palas Atenea se desvistió de sus inmortales hombros
> sus armas portentosas. Y se regocijó el providente Zeus.

El poeta Píndaro, en un breve fragmento (*Olímpica*, VII, 34-39) añade algo de luz y sonido a la escena y da algún detalle más. Cuenta que intervino Hefesto y dice que el mágico parto se dejó sentir en la isla de Rodas con una lluvia de oro: «Allí antaño el gran rey de los dioses regó la ciudad con una nevada de áureos copos, cuando gracias a las artes de Hefesto, al golpe de su hacha forjada de bronce, surgió Atenea de un brinco y gritó "¡alalá!" con inmenso alarido. Urano y la madre Gea se estremecieron de espanto ante ella».

La radiante lluvia de oro y el alarido dorio de la diosa con el que Atenea, acorazada y eruptiva, surge, enhiesta desde la cabeza del Olímpico Padre, animan en impresión vivaz la escena. La oda de Píndaro (del 464 a. de C.) ofrece el mismo cuadro que ya vimos en el *Himno homérico*. En uno y otro el súbito aparecer de Atenea y su belicoso alarde provocan un espanto cósmico: los elementos naturales y los dioses primigenios —el Cielo y la Tierra Madre — se pasman ante la maravilla. Píndaro añade ese chisporroteo de una lluvia

de oro, unos fuegos artificiales de origen divino, que envuelve a la isla de Rodas. (Pero no fue la bella isla la que obtuvo el patrocinio de la diosa, sino la ciudad de Cécrope, la famosa Atenas, a la que la diosa dio nombre y ofreció como don y emblema el primer olivo, su árbol sereno y provechoso).



Atenea guerrera.

Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

Píndaro da en rápida descripción la escena del nacimiento de la diosa. No alude, en cambio, a la diosa Metis, tragada por Zeus, que mencionaba Hesíodo y, más tarde, el resumen de Apolodoro. Se trata de un elemento muy antiguo del mito. (Lo encontramos también en algún *folktale* o cuento

popular). En la panza del devorador, ya sea un dios —como Urano o Zeus— o un monstruo —como el lobo de Caperucita Roja—, continúan con vida los engullidos, y algunos pueden volver a la luz al ser abierta la panza, o vomitados, como los Titanes. Pero Metis se quedó dentro de Zeus, después del oscuro parto de Atenea, que vino a salir por lo más alto del dios, la cabeza. Claro que hubo que practicarle una peculiar cesárea en el cráneo. Y de eso se encargó, en la versión más conocida, Hefesto con su herramienta de trabajo, el *pélekys*, es decir, la doble hacha, o acaso el martillo con que bate el metal sobre el yunque. Es ese utensilio del dios, que le sirvió para remachar los grilletes con que encadenó a Prometeo en las peñas del Cáucaso, y que aquí sirve para liberar de su opresión interior a Zeus. En otras versiones figura otro dios como liberador y partero de Atenea. Eurípides, en un coro de su tragedia *Ión* (452 y ss), menciona en su lugar a Prometeo. El coro de muchachas del servicio de la ateniense Creusa invoca a la diosa patrona de Atenas, junto con Artemis, como «las dos vírgenes venerables, diosas hermanas de Febo». Y canta: «A ti, la desasistida de Ilitía en las angustias del parto, Atenea mía, que fuiste alumbrada por obra del titán Prometeo de lo más alto de la cabeza de Zeus, oh feliz Victoria, acude a la pítica mansión […]». (Ilitía es la diosa que auxilia a las mujeres en los trances del parto, y aquí está ausente, en efecto).

Apolodoro recoge las dos variantes, en *Biblioteca*, I, 3,6: «Zeus se une a Metis […], pero en cuanto ella quedó embarazada se apresuró a tragársela, porque la Tierra le había advertido que, después de parir a la hija que iba a nacer de ella, pariría un hijo que llegaría ser soberano del cielo. Por ese temor se la tragó. Cuando se presentó el tiempo del nacimiento, Prometeo o, según otros cuentan, Hefesto le golpeó en la cabeza con un hacha, y brotó de lo alto Atenea con todas sus armas, en la orilla del río Tritón».

La escena esculpida por Fidias en el frontón oriental del Partenón está reproducida en el brocal de un pozo que se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid. La pieza, —llamada el Puteal de la Moncloa, por su anterior ubicación—, ofrece una buena copia de la escena mítica, realizada hacia el siglo II d. de C. (El original quedó destruido cuando voló en fragmentos la cubierta del Partenón, en el siglo XVII). En esa escena figuran, a uno y otro lado de Zeus, sedente en su trono, en una contraposición muy

equilibrada, las figuras de Atenea y Hefesto. Hefesto se aparta de Zeus, como queriendo huir, pero vuelve la cabeza hacia atrás, con temor y fascinación ante la aparición de la bella diosa armada; en tanto que ella, Atenea, que avanza en sentido opuesto, vuelve también su cabeza hacia Zeus y Hefesto. Como Nicole Loraux comenta, Fidias ha representado así a Hefesto «menos como partero que como *partenaire* de la nueva diosa».

Veamos un momento la contraposición de esos dos dioses. De un lado, el hijo de Hera, nacido por partenogénesis, de otro, la hija del poderosos Zeus. (Notemos que la escena en que Hefesto hace de partero con su hacha implica que no ha nacido sólo de la diosa Hera, irritada por el nacimiento de Atenea, y después del parto de Zeus,) Hefesto es el señor de las artes del fuego y del metal, trabaja en la fragua y produce espléndidos objetos, Atenea es patrona de los artesanos y del telar destinado a las mujeres, lo que implica una cierta coincidencia de ambos como maestros de la habilidad técnica. Son los representantes divinos en el ámbito de la inteligencia, la *metis*, aplicada a las artes, y en Atenas se les consideraba asociados en ese dominio.

Hefesto produce objetos maravillosos, *daídala*, y no sólo armaduras, como la ofrecida a Aquiles. Fue él quien modeló a Pandora, creada del barro. Fabricó también el fatídico collar de Harmonía y otros artilugios mágicos, como la red en que apresó sobre el lecho a su esposa Afrodita en abrazo adúltero con el dios Ares. Es un dios ligador, encadenador (pues él encadenó a Prometeo). También un buen liberador, en este caso. Soberano del fuego y el trabajo de los metales, está marcado por una cierta deformidad en sus piernas: es cojo, o más bien patizambo. Homero explica que quedó baldado por su caída en Lemnos, cuando Zeus lo arrojó desde el Olimpo por haber intentado intervenir en defensa de Hera en una pelea familiar. Pero no es raro que un dios del fuego sea un tanto deforme, grotesco y misterioso, diestro de manos y torpe de pies, Los guerreros, como Ares y Aquiles, necesitan buena piernas, los herreros habilidad y fuertes brazos. Atenea, en contraste, tiene una figura perfecta, pero se muestra siempre acorazada. Patrona de artesanos, tiene una noble y singular serenidad de aspecto y de trato, y se presenta en su atuendo bélico de reflejos metálicos, con sus ojos fulgurantes y verdosos bajo su casco de bronce refulgente. Frente al dios del martillo, o del hacha, ella

blande la lanza y el escudo —la égida que luego adornará con la cabeza de Medusa—, y sus ademanes guerreros tienen una feroz elegancia.

Entre ambos dioses surgió al punto una truncada aventura erótica. Porque Hefesto, apenas vio a la joven guerrera, se quedó prendado de su belleza y, acaso como pago a sus servicios, reclamó a Zeus la mano de la diosa. Pero Zeus dejó la decisión en poder de Atenea y ella decidió permanecer para siempre doncella. Decisión que el padre de los dioses ya había, sin duda previsto, y que ya estaba sugerida en el mismo aspecto de la diosa sin madre. A Atenea no le interesa el sexo ni el matrimonio. En vano el ardoroso pretendiente la persiguió. Tan vehemente fue su porfía que se derramó su semen por tierra, en la vana persecución. La tierra acogió la simiente del dios y de ella nació Eríctonio, vástago por lo tanto de Hefesto y de Gea, la Tierra fértil. Atenea recogió al recién nacido, con un gesto casi maternal, y lo entregó para que lo criaran a las hijas del ateniense Cécrope. Ella, la Ateniense, virgen sin hijos por propia decisión, llamada por Eurípides «madre de la ciudad (de Atenas)», alza en sus manos al hijo del dios y de la Tierra como si asumiera el papel de padre adoptivo del niño.

Atenea es la Doncella, la *Parthénos*, por excelencia, que renuncia al sexo y al matrimonio, pero no está desprovista de gracia ni saber femenino, pues ella patrocina las labores del telar y protege a las mujeres en trances de apuro. Tan pudorosa y hostil a los amoríos como Artemis, tiene también un cortejo de ninfas con las que acude a bañarse en las fuentes más famosas. En una de esas ocasiones la vio Tiresias y quedó castigado con la ceguera, según cuenta Calimaco en su *Baño de Palas*. Rechazó los avances eróticos de su tío Poseidón, como los de Hefesto. Con el dios del fuego, tan poco afortunado en amores, guardó luego buenas relaciones de compadrazgo, en el taller y el Olimpo. Al haber nacido sin una madre directa, ignora los goces de la maternidad y también los deleites de Afrodita. Se dedica a proteger las artes y la política, e interviene a favor de los héroes más audaces y más astutos (como Perseo, Heracles, Teseo, Ulises, etc.). Vela por una ciudad predilecta: Atenas. Frente a su hermano Ares, el dios del furor guerrero, ella pelea con sabia táctica y furia contenida, inteligentemente, y no con fuerza ciega. *Pallas* es un epíteto suyo, la que blande la lanza y agita la égida, que provoca el terror. Es la diosa más próxima a Zeus, su padre, y cumple al instante los

designios del Crónida. Tiene un aire de walkiria, y recuerda en su aspecto a Brunhilda, la preferida del dios germánico Wotan.

En su nacimiento, tal como se representa en el relieve del Puteal de la Moncloa de acuerdo con el esquema clásico de Fidias, aparece una pequeña figura de la Victoria y también, colocadas en un lado, las tres Moiras, las diosas del Destino. Con el nacimiento de Atenea se cumple el plan divino más excelso. Es la diosa más moderna y más pura la que viene a la luz, y lo impone el Destino.

El relato más conocido del nacimiento de Atenea es un breve diálogo de Luciano, el gran satírico del siglo II d. de C. El texto de Luciano (en sus *Diálogos de los dioses*, 8) cuenta el nacimiento de Atenea en tono de farsa, como un suceso doméstico del Olimpo. Zeus y Hefesto son los únicos actores parlantes en tan breve mimo. Atenea es un personaje mudo, lo que en el teatro griego se llamaba un *kophòn prósopon*. La prosa de Luciano desmitifica, volviéndolo grotesco al traducirlo al ámbito familiar, el milagro arcaico. Es el mismo truco que el hábil humorista emplea en todos sus diálogos de los dioses (recordemos que en otro de ellos está contado el otro parto maravilloso de Zeus: el de Dioniso, salido de su muslo). Citemos unas líneas de esa escena cómica:

> HEFESTO: Mira Zeus que no hagamos un estropicio. Que el hacha es afilada, y no te provocará un parto indoloro y con ayuda de Ilitía.
>
> ZEUS: Basta con que atices sin temor, Hefesto. Yo sé lo que conviene.
>
> HEFESTO: Contra mi voluntad descargaré el golpe. ¿Qué puede hacerse cuando tú lo ordenas? ¿Pero qué es esto? ¡Una doncella armada! ¡Tremendo daño, oh Zeus, tenías dentro de tu cabeza! Con razón andabas enfurecido en trance de engendrar de tu mollera a una muchacha ya tan crecida, y además vestida de armadura. ¿Acaso tienes ahí, sin saberlo, todo un campamento militar, y no una cabeza? Ella brinca, baila la danza pírrica, agita el escudo y blande la lanza, y respira entusiasmo, y lo mejor de todo es que, en un instante, se ha

> hecho muy extraordinariamente hermosa y bien plantada. Tiene unos ojos glaucos, pero hasta eso lo embellece su casco guerrero. Así que, Zeus, en pago a mis oficios de partero dámela ya como prometida en matrimonio.
>
> ZEUS: Pides un imposible, Hefesto. Pues ella querrá permanecer doncella para siempre.

Luciano transforma así en un sainete olímpico la famosa escena. Como en otros ejemplos del mismo escritor, el maravilloso suceso del mito se degrada en una caricatura de exótico encanto, de la que se ha esfumado del todo el respeto religioso primitivo y el viejo misterio sacro. Evoquemos, como antídoto a esa befa, la figura gloriosa de la Atenea clásica, pensativa o erguida junto a un héroe, o tal como la evoca Homero o el ático Solón, la sabia y grande diosa del Partenón.

(Un autor de la misma época de Luciano, Filóstrato el Viejo, describe en sus *Imágenes* [II, 27] un cuadro algo más complicado del nacimiento de Atenea. La descripción atestigua la pervivenda de este tema mítico, muy bien representado en la pintura desde la época arcaica, hasta el final del Helenismo).

Volver

ATIS, amante de Cibeles. El joven amante de la diosa frigia de la fertilidad conocida como la Gran Madre o Cibeles se castró para conservarse siempre fiel a la diosa. El mito es de origen oriental y alude a la castración ritual que practicaban sobre sí mismos los sacerdotes de la diosa. Cuenta Ovidio (pero hay otras versiones en Pausanias y en Arnobio) que el hermoso joven fue elegido por la diosa como guardián de su templo. La diosa le impuso como condición el que gurdara una completa castidad. Pero Atis se enamoró de la ninfa Sagaritis y entonces la diosa la mató, al derribar el árbol del que dependía su vida de ninfa dríade. El jovencillo Atis enloqueció y se castró en un rapto de delirio. Con esa pena y sus consecuencias se purificó de su deslealtad para siempre y la diosa volvió a admitirlo a su servicio. El culto de

Cibeles se introdujo en el Imperio romano y cobró una gran fuerza y tuvo muchos prosélitos en época tardía.

Volver

AYANTE (Áyax el Grande). Hijo de Telamón y rey de la isla de Salamina, apodado «el Grande» —para distinguirlo de Ayante Oileo— fue el más fuerte de los reyes aqueos que combatieron contra Troya y el más valiente guerrero después de Aquiles. Destacaba por su enorme estatura y su gran escudo —«un escudo como una torre»— al frente de las tropas y al marchar el último cubriendo la retirada. Figura como uno de los tres jefes que van de embajada a rogar a Aquiles que regrese al combate, en el canto IX de la *Ilíada*, y se enfrenta a los más destacados héroes de Troya, a Eneas y a Héctor. Él recobró el cadáver de Aquiles tras su muerte. Luego compitió en su funeral por las armas del gran héroe. Pero en una votación los jefes griegos se las otorgaron como premio a Ulises. Ayante se creyó burlado y enloqueció de rabia. Y, en la noche, creyendo que daba muerte a los caudillos aqueos que le habían engañado, degolló con furia un rebaño de corderos. Cuando a la mañana siguiente volvió en sí y vio lo hecho, avergonzado de su fracaso y celoso de su honor, se suicidó atravesándose con su propia espada. Según la leyenda, de su sangre nació una flor en cuyos pétalos muestran dos letras rojas, «AI», en recuerdo del héroe.

En contraste con Ulises, que hereda significativamente las armas de Aquiles, Ayante representa el guerrero antiguo, de una pieza, confiado en su fuerza y su valor, sin rastros de astucia. Por ello Píndaro lo compara con un águila, frente a Ulises, un zorro, y Sófocles ha construido su tragedia *Ayante* mostrando la solitaria amargura del héroe, a quien engañó Atenea, y su orgullo al decidir su suicidio. En la *Odisea* cuenta Ulises que vio su sombra en el Hades, pero el altivo Ayante se alejó de él sin dirigirle la palabra.

Volver

AYANTE OILEO. Hijo de Oileo y jefe de los locrios, Ayante el pequeño es un tipo ágil y veloz que combate en Troya, muchas veces junto al gran Telamonio. Pero su hecho más famoso es el brutal sacrilegio que cometió en el saqueo de Troya, cuando arrastró con violencia y violó a la princesa y sacerdotisa Casandra, que se había refugiado junto a la estatua de Atenea. Ayante derribó sin reparo alguno la efigie de la diosa, que desde entonces le guardó un implacable rencor. En el viaje de vuelta una tempestad hundió su nave (y todas las de los locrios se estrellaron contra los escollos) y sólo él logró salvarse del naufragio, subiendo a una roca. En un exceso de orgullo se jactaba de haber escapado otra vez a la ira de los dioses, cuando Poseidón —tal vez inspirado por Atenea— con su tridente hendió el peñasco y hundió al impío en el mar.

Se cuenta también que para desagraviar a la diosa por el rapto de Casandra —ya que Atenea los castigó con una peste hasta que un oráculo les aconsejó este remedio—, los locrios enviaron durante mil años a dos muchachas al templo troyano de la diosa, en reparación del ultraje de Ayante, y esas dos doncellas debían avanzar en una caminata furtiva cada vez desde el mar hasta el santuario para evitar los golpes y denuestos de las gentes de Troya, enfurecidas contra las compatriotas del brutal sacrílego.

B

BELEROFONTE. Éste es un relato acerca de un típico héroe aventurero, que triunfa de los monstruos y las asechanzas femeninas, y obtiene con su audacia un reino y una princesa, pero luego, llevado por su orgullo quiere ascender al Olimpo y acaba precipitado desde lo más alto. No conservamos ningún gran texto literario sobre las hazañas del corintio Belerofonte —aunque Píndaro alude a ellas un par de veces (*Olímpica*, XII; *Ístmica*, VII)— pero Apolodoro (*Biblioteca*, II, 3) resume bien su carrera heroica, aunque no cuente el fin catastrófico del héroe.

> Belerofonte, hijo de Glauco, hijo de Sísifo, después de matar involuntariamente a su hermano Delíades —al que algunos llaman Pirén y otros Alcímenes— llegó ante Preto, quien lo purificó. Pero Estenebea se enamoró de él y le mandó una invitación para un encuentro; como él se rehusó, ella dijo a Preto que Belerofonte le había hecho propuestas infames. Preto la creyó y entregó a Belerofonte una carta para Yóbates, en la que había escrito que le diera muerte. Yóbates, al leer la carta, le ordenó matar a la Quimera, esperando que la fiera acabaría con él, ya que no era fácil de dominar por muchos y mucho menos por uno solo: tenía la parte anterior de león, la cola de sierpe y en medio del lomo una cabeza de cabra por la que arrojaba fuego. Devastaba la región y destruía los ganados, pues era una sola bestia con la fuerza de tres animales. Había nacido de Tifón y Equidnas según relata Hesíodo. Belerofonte, montado en Pegaso, caballo alado nacido de Medusa y

> Poseidón, elevándose por los aires, asaeteó desde allí a la Quimera. Después de este encuentro, Yóbates le mandó combatir contra los solimos y, una vez cumplida esta tarea, le ordenó luchar contra las amazonas y como también destruyó a éstas, Yóbates escogió a los licios más destacados por su valentía y les encargó que lo mataran tendiéndole una emboscada. Pero después de que todos ellos hubieron sucumbido a manos de Belerofonte, Yóbates, admirado de su fuerza, le mostró la carta y lo invitó a quedarse junto a él. Además de entregarle por esposa a su hija Filónoe, al morir le legó su reino.

Como se ve por este resumen, Belerofonte es un héroe aventurero —como Perseo o como Teseo, por ejemplo—. Exiliado de Corinto por haber derramado sangre familiar (o bien la del tirano Bélero, según otra versión, que explica etimológicamente su nombre como el «matador de Belero»), va a Licia, donde la mujer del rey Preto se enamora de él y, cuando no se ve correspondida, lo calumnia ante su marido (motivo de Fedra y de la mujer de Putifar). Preto no se atreve a matar a su huésped y lo despacha con una carta para que otro ejecute la sentencia. Pero éste, a su vez, prefiere enviarlo a una empresa imposible (como Pelias a Jasón): dar muerte a un monstruo famoso. El héroe captura al caballo alado Pegaso, que le servirá de auxiliar mágico en la hazaña, y mata a la Quimera. Triunfa luego de tres empresas arduas; dos expediciones contra terribles gentes bárbaras y una contra los mejores hombres de Yóbates. Al final, el rey mismo cede abrumado por su valor y le confiesa la siniestra intriga, y le da a su hija y su reino.

Como ya advertimos, Apolodoro no cuenta el final de nuestro héroe. Píndaro lo hace —en la *Ístmica*, VII, vs. 44 y ss.— en una rápida mención, como ejemplo de ambición excesiva. («Cuando un humano aspira a demasiado, menguado resulta para alcanzar la sede broncínea de los dioses.») Belerofonte, fiado en sus éxitos y en su magnífico corcel alado, quiso ascender al Olimpo y llegar junto a los dioses. Pero Zeus envió un tábano sobre la grupa del blanco Pegaso y éste se revolvió en los aires hasta expulsar a su jinete que cayó desde las alturas remotas. Castigado por su *hybris*, así

terminó estrellado y sin alcanzar las estrellas. Demasiado alto voló Belerofonte, que conquistó tanta fama y un reino, pero acabó comprobando que, por más que uno tenga a mano un caballo con alas, hay límites impuestos a la ambición heroica.

Volver

C

CARMEN. Cigarrera, gitana, ladrona, tramposa, seductora, víctima, Carmen tiene un lugar asegurado en la mitología moderna. Cantada en todos los teatros de ópera del mundo, bailada en incontables ballets, filmada, adaptada a las tradiciones o a lo contemporáneo como la gitana sevillana o Carmen Jones, esta mujer se ha introducido en el lenguaje corriente. Con una rosa en la boca, las castañuelas repiqueteando por encima de su cabeza y el puñal en su cintura, esta muchacha morena se ha deslizado a través de las fronteras con la misma facilidad con que burlaba a los centinelas de Granada y Málaga. Francia y España se disputan su propiedad; fue moda en las letras y la escena alemanas; es demonio familiar de millones de lectores rusos que la consideran oriunda del Cáucaso; hasta hay una versión china del relato. [G. Steiner, en *Mérimée* (1963), ahora en *Lenguaje y silencio*, trad, esp., Barcelona, 1982.]

Como Steiner señala, Carmen es un mito moderno. Aparece en la novela corta de Próspero Mérimée hace unos cien años (en 1845) y es proyectada a una difusión mundial con la ópera *Carmen* de G. Bizet (de 1875). Carmen es una figura de aire romántico, piensa uno al pronto, pero es, a la vez, una figura femenina de talante libertario y sino trágico, que va mucho más allá del ambiente en que surge y se mueve. Ese juego de fondo entre la pasión fatal y el ansia de libertad de la gitana, figura más seductora que bella, hace inolvidable la trama de esta breve narración novelesca. Carmen se configura como un mito posromántico, símbolo teatral de un eros femenino y voluble que transgrede toda atadura social y moral. La decidida gitana nos deja admirados por el selvático y alegre coraje con que vive su vida, y esa

arrogancia casi demoníaca en defensa de su libertad, que la lleva a la muerte fatídicamente.

> No es fácil —escribe Steiner— decir a primera vista por qué Carmen ha tenido que llamear tan intensamente. La mujer fatal, la tentadora que arruina con sus ojos negros, era un cliché de la ficción romántica. Descendiente de las mujeres vampiro de las baladas góticas, allá por 1840 se había convertido en un artilugio comercial de baratillo y *pathos*, Nada nuevo había en el auténtico color local y las circunstancias exóticas de la historia. *Sir* Walter Scott, Victor Hugo y Delacroix habían empachado al público con figuras pintorescas y argumentos deslumbrantes. Alrededor de 1845, año en que fue publicada *Carmen*, las tintas violentas, los gitanos y los bandidos españoles eran lugares comunes. Y, sin embargo, puede decirse que no; que el hechizo de Carmen es muchísimo más profundo…

Carmen nos impresiona porque expresa, por encima de los elementos pintorescos de sus escenarios andaluces y románticos, la decisión de vivir en libertad hasta el final. De amar y dejar de amar según su libre capricho. Es individualista, amiga del placer, pero sobre todo del aire libre y la existencia sin trabas, caprichosa y violenta, sin reparo a otras normas que las de su propio carácter. El ser gitana es una condición de su anhelo libertario, pero Carmen no es una gitana sin más. Es atrevida, desafiante, medio bruja y tan engañosa como sincera cuando le apetece. No trata de evitar el cuchillo de José, sino que espera a que le dé muerte. Con el derecho que un *rom* tiene de matar a su *romí*. No quiere escapar a una muerte que sabe próxima, es una gitana valiente y fatalista y, al mismo tiempo, es una heroína a ultranza de la libertad del querer. Una mártir del amor libre y libertario, una mujer fatal sin quererlo.

Es muy curioso que sea un escritor ilustrado y de estilo frío y preciso, como Mérimée, quien nos haya dibujado la figura mítica de la protagonista de un drama tan pasional. La novela corta *Carmen* es un prodigio narrativo,

de un escritor francés poco romántico, buen viajero, sagaz erudito, admirador de Stendhal y admirado por Nietzsche. Recordemos cómo es el pobre don José, que por ella se ha hecho bandido y contrabandista, y asesino por celos, que ha renunciado a todo para vivir con Carmen, y quien la mata como último recurso, el que cuenta la historia, pero sin aspavientos. (La narración breve de 1845 quedó envuelta, en la edición definitiva de 1847, por unos capítulos que la arropan, en que Mérimée habla de su viaje a Andalucía y de su interés folklórico por los gitanos, y con ese marco mitiga un tanto la intensidad de la trágica historia).

Cuando pensamos en *Carmen* recordamos también algunas arias de la ópera (acaso en la voz de María Callas, como muy bien apunta Lourdes Ortiz al tratar del tema en el último capí tulo de *El sueño de la pasión*, Madrid, 1997) y percibimos la clara lección trágica bajo la tonada de la habanera de Bizet: *L'amour c'est un oiseau rebelle / que nul n'en peut apprivoiser / et c'est en vain que l'on l'appelle / s'il lui convient de refuser* […]. El triunfo del torero envuelve la muerte de Carmen y el lamento de don José en una mágica atmósfera final. Contrasta esa festiva música de la ópera en su brillante y fogoso ritmo, con el tono sencillo de la novela corta, pero el relato y la ópera se replican muy bien, de modo admirable e inolvidable. Son como melodías complementarias del mismo mito.

Volver

CARONTE. Caronte rima bien con Aqueronte, el río infernal que él cruza una y otra vez, llevando a las almas de los muertos al reino de Hades. El río es una frontera inevitable y rigurosa del otro mundo. Hay que pasarlo en su barca para encontrar asilo fúnebre luego en los dominios de la muerte. Caronte aguarda remo en mano a los continuos viajeros y espera el pago convencional de la travesía: un óbolo de cobre. (Por eso a los muertos se les entierra con esa moneda en la boca. Y en los *Diálogos de los muertos* de Luciano puede leerse una discusión del barquero con el cínico Menipo, que ni siquiera en ese caso está dispuesto a pagar sus servicios).

Antonio Machado en un soneto cuenta que soñó —influido probablemente, supongo, por un famoso poema de Baudelaire que narra el viaje infernal de don Juan— en que al embarcar en el fúnebre trayecto se encontró con que Caronte tenía la formidable figura de don Ramón del Valle-Inclán (y esperaba pagarle con versos el barcaje):

> Yo era en mis sueños, don Ramón, viajero,
> del áspero camino, y tú, Caronte
> de ojos de llama, el fúnebre barquero
> de las revueltas aguas de Aqueronte.

Uno puede soñar con un Caronte familiar, o bien de catadura venerable o espantosa, pero el de los mitos griegos era un barquero de aspecto tristón, como era de esperar, y de atuendo poco augusto. Como vemos en las muchas estampas de época clásica que lo retratan en vasijas funerarias. Por otro lado, es un personaje que no tiene más historia que la de cumplir ese oficio de barquero, como un funcionario de la ultratumba, un obrero del Más Allá, que recibe un salario modesto. (Aunque con tanta clientela, resulta bien remunerado). Hasta la orilla donde el barquero detiene su barca es el dios Hermes quien guía la procesión de las almas (*psychaí*) o los dobles fantasmales (*eídola*) de los difuntos recientes.

En su libro *Los caminos de la muerte* (Madrid, 1995) Francisco Diez de Velasco recoge muy bien los testimonios antiguos sobre Caronte. Tomo unos párrafos de su documentado y ameno texto: «El imaginario occidental desde el Renacimiento ha forjado una idea del viaje de la muerte, en el cual resulta una pieza recurrente el barquero infernal Caronte. No son desde luego ajenos a esta predilección ni Virgilio ni Dante; la influencia de la fuerza de su imaginación dio carta de naturaleza a un genio que aun pagano fue representado sin problemas por Miguel Angel en el mismo Vaticano, en la Capilla Sixtina, en la poca amistosa postura de arremeter con el remo para expulsar de su barca a la caterva de difuntos irrecuperables, mientras suenan las trompetas del juicio final cristiano. Se trata de la más conocida de una serie de pinturas, algunas de índole plenamente sacra en las que tenía su lugar

Caronte, símbolo del viaje de la muerte, un motivo que se prodiga incluso en mayor medida en las obras literarias.

> Pero ese papel estelar no tiene su contrapartida en la literatura griega. Caronte no aparece en Homero, al contrario de lo que ocurre con el Sueño (*Hypnos*), la Muerte (*Thánatos*) y Hermes psicopompo. Caronte no tiene mito destacable, sino sólo una función, un contenido restringido a navegar por el camino de la muerte, sin un modelo heroico del que poder tomar un punto de referencia. Y a pesar de ello también en el mundo griego Caronte fue el genio más representado, el psicopompo más aceptado. Imagen y texto se entreveran en el caso de Caronte sin que se pueda llegar a determinar cuándo se expresó su figura y si la mención literaria es anterior a la plasmación iconográfica (pp. 42-43).

La imagen de Caronte, tal como aparece en muchos lecitos atenienses de época clásica, es democrática: tanto por su aspecto como por su actitud hacia los viajeros. Trata a todos por igual y, al parecer, dialoga atento especialmente con las mujeres jóvenes. Lleva barba negra y corta, para indicar su edad madura, y un atavío pobretón: «Caronte se figura en la mayoría de los casos vestido con la *exómide*, túnica corta que llevaban los trabajadores manuales y tocado con A *pilos*, el gorro cónico de piel de los marineros, en un atuendo, una pose y un trabajo que lo asemejan a un remero ateniense, como los que determinaron la victoria sobre los persas en Salamina y dieron a Atenas su poderío naval, su prosperidad, su imperio y su democracia consolidada». (Diez de Velasco, p. 56).

Volver

CASANDRA. Por su belleza la hija de Príamo, el rey de Troya, atrajo el amor del dios Apolo, que le otorgó el don de la profecía. Pero ella se negó a los requerimientos amorosos del dios y eligió permanecer virgen y profetisa. Apolo entonces la castigó a no ser creída nunca por los demás, aunque

supiera y proclamara la verdad. Y así en Troya la bella Casandra, profetisa inútil, quedó marginada con su saber estéril, previendo en vano los desastres de su ciudad y las desdichas propias. Bajo ese destino trágico, Casandra asiste a la guerra y la ruina de Troya. En vano advierte a los suyos; de nada sirven sus profecías tristes.

Cuando la ciudad es conquistada por los aqueos, Casandra, que se ha refugiado en un templo junto a la estatua de Atenea, es arrastrada y violada por Ayante Oileo —a quien más tarde Atenea castigará por su sacrilegio con un naufragio mortal—, y luego, en el reparto de las cautivas, elegida por Agamenón como botín de guerra. El caudillo aqueo se apasiona por ella y la convierte en su concubina. Luego la lleva consigo hasta su palacio en Micenas. Allí la implacable Clitemnestra le dará muerte, después de haber matado a su esposo Agamenón.

Casandra tiene un destino profundamente trágico, pues conoce sus males sin que eso le sirva para evitarlos. Su saber previo añade dolor a su amargo sino, y su palabra profética está rodeada de una fatal impotencia. En el *Agamenón* de Esquilo, Casandra protagoniza una escena inolvidable y de impresionante patetismo: ante los muros de Micenas, antes de ser invitada por Clitemnestra a entrar en palacio, prevé su muerte y la de Agamenón, y lo proclama con inspirado frenesí. En las *Troyanas* de Eurípides surge también sobre la escena con un tremendo impulso: al saber que ha sido adjudicada como esclava a Agamenón entona un cántico que es, al mismo tiempo, un epitalamio y un treno fúnebre. Ante su madre Hécuba proclama su gozo: ella será la vengadora de Troya y de su familia, pues sabe que al marchar como compañera de lecho del rey Agamenón asegura la muerte del adúltero a manos de Clitemnestra.

Es, en extremo, patético, el destino de esta princesa que, por negarse a complacer al enamorado y rencoroso Apolo, conserva la virginidad para ser al final violada por un brutal guerrero y entregada como esclava al caudillo enemigo destructor de su pueblo. Su condición de adivina increíble, que revela verdades que nadie acepta, la margina de la ciudad y la condena a un aparente delirio y una áspera soledad. (También otros adivinos sienten su impotencia ante el poderoso que los desprecia, pero ninguno llega al extremo de Casandra). Primero se ve marginada entre los suyos, luego arrastrada al

exilio como esclava del soberano aqueo. Y al cabo de tantos dolores encuentra su triste final lejos, en el palacio sanguinolento de Micenas, como una víctima sacrificial, como la compañera obligada de Agamenón en la muerte bajo el hacha vengativa de Clitemnestra.

De toda la larga cadena de desdichas que la han atormentado pudo tener la culpa su rechazo a la pasión erótica de Apolo, su afán de independencia personal, simbolizado en su decisión de no entregarse al dios y de mantener su virginidad. En Casandra nos conmueve su saber impotente y esa veracidad inútil, bajo la crueldad de los desastres de la guerra y la violencia masculina. Aunque ya aparece en la *Ilíada* como una de las princesas troyanas, Casandra es esencialmente una heroína trágica. (*Cfr*. Ana Iriarte, *Las redes del enigma*, 1990).

Esquilo y Eurípides la presentaron en escenas inolvidables. Más tarde, un poeta helenístico erudito y amanerado, Licofrón la convirtió en la protagonista de un barroco monólogo, dándole el nombre de *Alejandra*. Autores latinos y medievales retomaron su figura, la combinaron con la de la Sibila, y añadieron algunos detalles, de mucho menor interés, a su historia patética.

En tiempos recientes, la novela *Casandra* (1983) de Christa Wolf ha recreado su historia trágica. En un largo monólogo novelesco, es Casandra misma quien, antes de entrar en el palacio de Micenas, rememora todo su trágico destino. Es decir, la novelista alemana ha alargado y novelado la escena del *Agamenón* de Esquilo. Pero ha recargado la trama con nuevos tonos, en una subversión de los valores épicos. En esta narración ya no hay dioses (sólo en sueños ha visto Casandra a un dudoso Apolo) y el amargo soliloquio de la profetisa es un terrible ¡alegato contra los héroes que han destruido Troya, contra la guerra que todo lo destruye y pervierte, y contra la política y la violencia masculina, en un mundo de valores machistas.

Es, en mi opinión, una valiente visión crítica, feminista, del mito de Troya, realizado con buen estilo y una acerada sensibilidad contra los desastres de la guerra y la retórica que encubre las matanzas con bellos tonos épicos. Casandra toma aquí la palabra y la mantiene a lo largo de muchas páginas de monólogo interior, al modo como proclamaba su queja profética en Esquilo y en Eurípides, pero ya no se expresa en imágenes delirantes, sino

con una impresionante lucidez crítica. Habla contra la crueldad de un destino que condena a una mujer veraz e inteligente a la soledad, el sufrimiento y la muerte, por sentir anhelos de independencia personal. Casandra ha perdido aquí pronto su virginidad —que no es considerada un rasgo significativo en esta novela sin dioses—, pero conservó su palabra sincera y lúcida entre gentes necias, ilusas o engañadas. Justamente por su afán de proclamar una verdad que la hace libre es por lo que debe pagar con su terrible destino y su cruel muerte, de un modo ejemplar. No hay un destino más trágico que el de Casandra: ser mujer, joven, bella y con anhelo de libertad, y conocer y decir la verdad, impotente e inútilmente, en un mundo violento, patriarcal y machista. La guerra de Troya es un episodio mítico, lejano y, sin embargo, con muchos reflejos actuales. (Véase TROYANAS).

Volver

CENTAUROS. Todo el mundo sabe cómo es un centauro: medio hombre y medio caballo. Tronco y cabeza y brazos humanos, luego lomo, cuerpo y patas equinas. Un ensamblaje estupendo de hombre y potro, un ser bien dotado para la palabra y para el galope. Los relatos antiguos decían que el primer centauro nació del abrazo sexual de Ixión y una nube. El gigante rijoso quiso asaltar a Hera, la esposa de Zeus, y el dios lo engañó dando la forma de la diosa a una nube, a la que Ixión embistió con todo su brío sexual. De ahí nació el primigenio centauro. Luego ese único monstruo se apareó con yeguas magnesias y así originó la estirpe de los hombres-caballo.

Los centauros tenían fama de brutales. Y, especialmente, resultan peligrosos y bestiales cuando se excitan y desbocan a sus impulsos bestiales, como cuando beben vino y se emborrachan. Así en las fiestas de boda de Piritoo, el rey de los lapitas, a las que acudieron por invitación familiar, una vez que se embriagaron, se abalanzaron sobre las mujeres de sus huéspedes, ansiosos de violarlas allí mismo y raptarlas después. Teseo y Piritoo y sus lapitas tuvieron que pelear fieramente contra ellos.

En otra ocasión el centauro Neso, que transportaba sobre su lomo a Deyanira, la amada de Heracles, para cruzar un río, intentó violarla, y recibió

en pago un flechazo mortal disparado por su esposo. Ya moribundo engañó a la ingenua Deyanira, al decirle que su sangre lograría que Heracles no pudiera dejarla por otra. Pero era sangre envenenada y Deyanira causó la muerte de su esposo cuando le ofreció la túnica bañada en ella.

Los centauros se apasionaban, al parecer, por las mujeres y las ninfas. Hubo también, sin embargo, centauras o centauresas, criaturas ágiles y esbeltas, paridoras de centaurillos; pero de ninguna sabemos el nombre. (Las centauras no aparecen en la plástica hasta la época helenística). Filóstrato, en sus *Descripciones de cuadros*, al comentar una pintura de centauros campestres, escribe: «¡Qué bellas son las centauresas, incluso en sus partes equinas!».

El más ilustre y sabio de los centauros fue Quirón, educador por excelencia de héroes famosos. Vivía en los bosques al pie del monte Pelión, era un gran cazador, un hábil curandero y, a juzgar por su fama, un excelente educador de héroes. Pupilos suyos fueron Aquiles, Jasón y Asclepio. Y Acteón y algunos otros menos distinguidos. Su final fue sin embargo singularmente triste. Herido accidentalmente por una flecha envenenada, se ofreció a morir en sustitución del atormentado Prometeo, para huir del dolor.

La rara anatomía de los centauros ha atraído a los artistas, a pintores y escultores. A veces en pose solemne y serena un centauro charla con un viajero —y en ocasiones va vestido por delante con una túnica—; otras se aleja al trote con un árbol al hombro. En relieves de época clásica están, con expresiones feroces, enzarzados en rudas peleas con atléticos humanos, como en las metopas del Partenón o en el frontón de Olimpia. Pero algunas veces —como en las estatuas de la época de Adriano— se presenta un centauro muy civilizado llevando en su cómodo lomo a un travieso amorcillo.

Es agradable imaginar a los centauros desfilando al trote en festivo tropel. Como hizo Rubén Darío en su poema «Coloquio de los centauros» (en *Prosas profanas*):

> Son los centauros. Unos enormes, rudos; otros
> alegres y saltantes como jóvenes potros;
> unos con largas barbas como los padres-ríos;
> otros imberbes, ágiles y de piafantes bríos;

y de robustos músculos, brazos y lomos aptos
para portar las ninfas rosadas en los raptos.
Van en galope rítmico…

De forma algo parecida dibujó Walt Disney unos joviales centauros en su *Fantasía*, bailando en los prados pintados de su película al son de la *Pastoral* de Beethoven. Los centauros se prestan a las airosas y retozonas cabalgatas con decorado arcádico. Poseen una cierta inocencia y una elegancia natural evidente. Les gustan los juegos de amor campestre. Es una pena que los centauros fueran nacidos de una nube y se hayan esfumado con el mundo pagano, sin llegar en sus alegres trotes hasta nuestros días.

Volver

CRONO. De los dioses más antiguos, Urano y Gea (Cielo y Tierra) nacieron vástagos muy poderosos por su fuerza monstruosa; los Hecatonquiros de cien brazos, los Cíclopes de un ojo único y los Titanes. De estos últimos sabemos los nombres de Océano, Crío, Japeto, Hiperión y Crono. Urano, siempre ansioso de abrazar y acaparar a la Tierra, lanzó al profundo abismo del Tártaro a los Cíclopes y los Hecatonquiros, pero los Titanes se rebelaron contra él acaudillados por Crono. Gea los incitó a hacerlo. Y Crono, armado con una afilada hoz, segó los genitales de su padre, cuando descendía al abrazo amoroso de Gea. (Arrojó luego por encima de su hombro el sexo sangriento al mar, el semen divino produjo una rara espuma y de ahí nació Afrodita). Y expulsado Urano, Crono reinó en su lugar, liberando a los Titanes y manteniendo en el abismo a los otros Uránidas. Se casó luego con su hermana Rea.

Para evitar ser destronado por alguno de sus hijos, tal como le había profetizado en su maldición Urano, los devoraba apenas nacían de Rea. Pero cuando la diosa dio a luz al sexto vástago —ya antes le nacieron Hades, Poseidón, Hestia, Deméter y Hera—, lo escondió y entregó a Crono en su lugar una piedra envuelta en pañales. Crono la engulló, como había hecho con sus hijos anteriores. Zeus, oculto en una cueva del monte Ida en Creta,

amamantado por la cabra Amaltea y arrullado por las danzas de los Curetes, se crió y creció hasta poder enfrentarse a su padre. Cuando lo hizo, lo derrotó y le obligó a vomitar a sus hermanos, que surgieron de las entrañas de Crono en pleno vigor y se pusieron a su lado para combatir a los Gigantes y Titanes.

Tremendo fue el combate cósmico entre los hijos de Crono y los Titanes, acaudillados por Atlante, que acudieron a ayudar a Crono. Zeus liberó a los Cíclopes y a los Hecatonquiros para tenerlos como aliados. Hades con su casco de la invisibilidad, Poseidón con su gran tridente y Zeus armado con el rayo, que habían fabricado para él los fogosos Cíclopes, lograron el triunfo. Crono y los Titanes fueron desalojados del cielo y la tierra. Los Crónidas vencedores se repartieron el dominio del mundo: Hades obtuvo el ámbito de las sombras, el imperio de los muertos, que lleva su nombre; Poseidón todo el mar y cierto dominio bajo tierra, como señor de los terremotos; y Zeus el cielo y la tierra, como soberano del Olimpo.

Algunos estudiosos de la mitología griega han subrayado cómo el mito de la sucesión de los tres dioses —Urano-CronoZeus— en el dominio del mundo, que nos ofrece Hesíodo, tiene un claro precedente oriental, en un mito hurrita, que conocemos por textos hititas (hallados en Hattusas, de hacia el siglo XIV a. de C.). Ese mito hurrita-hitita de la «sucesión en el reino celeste» cuenta cómo el dios supremo Anu (que ya había destronado a Alalu) fue vencido por el dios Kumarbi, quien no sólo lo desplazó, sino que lo castró devorando su sexo. Pero al tragarse su falo, quedó preñado con un nuevo ser divino, que será Teshub, el dios de las tormentas. Para evitar ser destronado a su vez por ese hijo, tal como se lo profetiza Anu, Kumarbi escupe el semen de éste y se traga una gran piedra, con intención de purgarse. Pero Teshub nace y destrona, con ayuda de Anu, a Kumarbi. A su vez éste intenta una rebelión de antiguos seres primordiales en contra del nuevo soberano. La lucha se entabla con la ayuda de un tremendo monstruo, Ullikummi, (que en el mito griego encuentra un paralelo en el monstruoso Tifón, sometido por Zeus). Pero el dios de las tormentas —como Zeus en la mitología griega— logra la victoria sobre los dioses sublevados.

No vamos a entrar ahora en el análisis de este precedente del relato de Hesíodo. La semejanza del esquema básico y de algunos episodios y detalles es evidente. No menos interesante son los contrastes de detalle: el dios griego

castra con la hoz a su padre, pero no lo emascula de un mordisco y se traga su sexo, como en el mito hitita. Kumarbi se ve muy agobiado por el hecho de quedar preñado por la simiente de su padre y por el lugar de su cuerpo por donde parirá el nuevo dios. (No está muy claro por dónde sale éste; quizá por la nariz o por la cabeza, como Atenea al nacer de Zeus, tras tragarse éste a la diosa Metis). Kumarbi se traga la piedra como purgante para aniquilar al feto de sus entrañas, mientras que Crono se la traga enga ñado por Rea, creyendo engullir a su hijo recién nacido. La versión griega es menos cruda y está elaborada con un nuevo sentido, dando más lugar a la astucia en el conflicto. Algunos estudiosos —P. Walcot, J. Fontenrose, etcétera— han insistido en la dependencia del relato hesiódico respecto del mito hurrita e hitita. G. S. Kirkha destacado y comentado los aspectos en que el mito griego difiere de su modelo oriental. (*Cf*. G. S. Kirk, *El mito*, 2.ª ed., 1990, pp. 222 y ss.; y A. Pérez Jiménez en su prólogo a la traducción de Hesíodo, *Obras y fragmentos* BCG, Madrid, 1978, pp. 30 y ss).

En la tradición griega posterior Crono (*Krónos*) se confundió con el Tiempo (que se llamaba de forma muy semejante: *Khrónos*) y se interpretó así simbólicamente el hecho del dios que devora a sus hijos. El Tiempo —que tenía un lugar destacado en ciertas mitologías griegas marginales, como la de los órficos y la de Ferecides— no era un dios importante en la *Teogonía* de Hesíodo ni en la religión popular. Pero también a él se le representaba alguna vez armado de una hoz, y también de algún modo el Tiempo devora, en una fácil imagen y alegoría, a sus criaturas.

Crono es Saturno en la mitología romana. Es el dios más antiguo, el de la edad primera y primitiva, dorada y feliz, pero que quedó arrumbado y jubilado por el progreso, inevitable incluso entre los dioses. Según cuenta Píndaro (en la *Olímpica* II) Zeus perdonó a Crono y lo llevó a las islas Afortunadas, donde reina feliz el viejo dios, asesorado por el sabio Radamantis, sobre los héroes privilegiados que tras la muerte han merecido habitar ese paraíso. Por contraste con los duros tiempos del mundo humano se idealizó también la edad primera, la Edad de Oro, en la que reinaba Crono. La expresión latina «reinado de Saturno», *Saturnia regna*, y las fiestas saturnales romanas celebraban la rara felicidad del mundo primitivo, próximo

al caos, y no oprimido por las reglas del orden y los avatares de la historia social.

Volver

CUPIDO. Nombre latino del dios niño del Amor. (Véase EROS).

El cuento de *Cupido y Psique* está incluido en la novela de Apuleyo *La metamorfosis de Lucio* o *El asno de oro*. Ocupa algo más de dos libros de los once del texto latino y está en el centro del relato novelesco, con una función muy interesante. Hay en *El asno de oro* muchas novelas breves y cuentos insertados entre las peripecias de Lucio, pero el cuento de *Cupido y Psique* es excepcional por varios aspectos. La historia fantástica del joven Lucio que por curiosidad entra en el cuarto de una bruja y se unta un filtro mágico que lo convierte, no en pájaro como esperaba, sino en un triste burro, tiene un esquema parecido al de algunos relatos picarescos, pues se trata de las aventuras del pobre Lucio asnificado y peregrino, siervo de varios amos y testigo sufriente de extraños casos, hasta su reconversión de nuevo en hombre, en un final feliz sorprendente por su propaganda religiosa. Pero no tratamos ahora de la novela, sino de este curioso cuento inserto en la trama. Es un cuento y no propiamente un mito, pero tiene un aura mítica singular, como advierte enseguida el lector. Y, además, se presta a una interpretación alegórica muy propia de un mito antiguo.

El relato se encuentra inserto en la aventura de Cárite, y el asno Lucio es un oyente de la narración que, en la cueva de los bandidos, hace una vieja para distraer y consolar a la joven cautiva. Que se trata de un cuento maravilloso tradicional está indicado ya por el novelista al ponerlo en boca de una vieja. «Cuento de vieja», *anilis fabula*, es ya una denominación que Platón daba a un mito tradicional (*Gorgias*, 527a, *República* 350e). El curioso Lucio lamenta, apenas lo ha oído, no tener a mano tablillas y estilete para ponerlo por escrito, sin recordar que mal podría escribirlo siendo un burro. Es un cuento de difusión oral —con la estructura típica de tales cuentos, bien analizada por V. Propp y otros— y al parecer aún se cuenta en la zona del norte de África, en la Cabilla, de donde era originario Apuleyo.

(El cuento ha tenido una amplia difusión popular; por ejemplo, en las rondallas mallorquínas hay unas diez variantes del mismo, con diversos nombres). El cuento maravilloso —*folktale, Märchen*— es, como ha escrito algún estudioso, «el hijo mimado del mito», lo que en este caso es enormemente cierto. Aquí los nombres de los personajes vienen del mito y flota sobre el relato una atmósfera mítica curiosa.

Psique (*Psyché*) es la palabra griega que significa «alma» y Cupido es el término latino para Eros (es decir, el Deseo amoroso, el Amor). Cupido es el hijo de la diosa Venus. Pero no es ahora el divino niño travieso, armado de arco y fogosas flechas, sino un joven seductor que acaba cayendo en las redes del amor y soporta las penas de su pasión. Como reza el título de la comedia de Calderón inspirada en este cuento: *Ni amor se libra de amor*. También la hija de la bella pareja recibe un nombre de hondo sentido alegórico: *Voluptas*, el placer, que nace del alma amorosa que ha conseguido su anhelo.



Cupido y Psique. Pintura de F. Gérard.

Museo del Louvre, París.

Todo el relato tiene un valor alegórico. El Alma enamorada ha de perseguir al Amor huido a lo largo de un camino de perfección. Psique, abandonada por su amado a causa de su error, pues quebrantó la promesa al amado por su curiosidad; ha de ir hasta el mundo de la muerte, a pedirle a Proserpina un mágico don para aplacar a la rigurosa Venus, que le ha impuesto tan tremenda tarea. Su peregrinaje es un símbolo del viaje del alma humana que ha perdido el contacto con el Bien divino y debe purificarse en pruebas iniciáticas para renovar su encuentro con lo divino. Ese simbolismo del fondo está combinado con los ingredientes de rigor en un cuento maravilloso: el oráculo previsor y fatal, las dos hermanas malignas de la protagonista, el palacio misterioso, los auxiliares mágicos, etc. Pero los personajes tienen nombres de mito clásico: Cupido, Venus, Ceres, Pan, Proserpina.

El itinerario de Psique corresponde a las etapas de una iniciación (R. Merkelbach afirma que de una iniciación mistérica del culto de Isis). Repasemos el cuento: la bella Psique, feliz en su boda con un misterioso príncipe, cede luego al malévolo consejo de sus hermanas envidiosas y, desobedeciendo el mandato de su esposo, se le acerca en la noche con una lamparilla para verlo dormido. Pero una gota de candente cera despierta al bello durmiente y éste abandona a su esposa, tras reprocharle la violación de lo acordado. La escena de la lamparilla contiene, según Merkelbach, una alusión a las ceremonias de la iniciación: el que ha visto los misterios debe regresar solo al mundo y comenzar así su peregrinación en pos de la divinidad entrevista y desaparecida. Sola y desesperada, Psique se arroja al río. Ahí pudiera haber un eco del baño ritual del iniciado para lavar sus pecados. Después es arrastrada por sus cabellos, abofeteada y maltratada, como el iniciado que debe soportar los castigos corporales para purgar con dura penitencia sus errores. Emprende su largo y duro viaje al más allá, para cumplir las penas impuestas: va a por el agua de la Estigia a recoger áureos vellones de los carneros mágicos, y a pedir a Proserpina, la diosa infernal, un

benéfico don. Así debe el iniciado realizar un arduo peregrinaje en el santuario sagrado.

Ya de regreso, cuando ha dejado atrás el horrible dominio infernal custodiado por el Can Cerbero y lleva en sus manos la cajita con su misterioso don, impulsada por la curiosidad, rompe de nuevo el tabú y abre su caja. Como le pasó a la antigua Pandora, el contenido mágico se le escapa volando. Cae entonces desmayada, como muerta. Todo aparece perdido. «La escena es una advertencia a abstenerse de la curiosidad pecaminosa y, de otro lado, refleja un rito de los misterios: la apertura de la *cista mystica*.» La visión del objeto sacro mata, de un modo aparente, al tiempo que su contemplación hace al *mystes* inmortal. «El hombre viejo ha muerto, el hombre nuevo puede ascender hasta los dioses.» Pero queda la gracia divina para salvar al pecador penitente. La divinidad amorosa acude a socorrer al alma desfallecida y la salva en el último trance. Acude así Cupido a reanimar a Psique, y ambos serán felices y sellarán su unión con el nacimientio feliz de su hija, Voluptas.

El cuento es sencillo y, como se ve, de fácil traducción a lo alegórico. (En la novela resulta un símbolo de los avatares del curioso y sufriente Lucio. También él encontrará la salvación tras muchos penares. Cometió el error de ceder a su curiosidad malsana, pero peregrina bordeando los tormentos y la muerte, en su extraña andanza como asno, hasta ser redimido en la fiesta de Isis y recobrar su figura humana. El agradecido Lucio, al nacer como hombre, se hace adepto de la diosa Isis en una escena estupenda, que el novelista Apuleyo deja como colofón piadoso a su relato). Detrás del relato estilizado late un mito de esquema muy general. Las andanzas de Psique en pos del perdón y el amor de Cupido son una ingenua y memorable lección, aquí envuelta en un cuento maravilloso y popular. Un cuento que ha tenido una enorme fortuna literaria y que fue retraducido por La Fontaine y por W. Pater, entré otros grandes escritores.

Volver

D

DAFNE. Dafne fue una bella ninfa, hija de la Tierra y de un río, ya el arcadio Ladón o el tesalio Peneo, que amada por Apolo se negó a los anhelos eróticos del dios. Escapó de sus abrazos y él la siguió en desbocada carrera, y cuando ya Apolo la alcanzaba, la ninfa imploró a su madre una salvación y se metamorfoseó en árbol. Es el laurel, que lleva su mismo nombre (en griego *dáphne*). Apolo tuvo que resignarse a su fracaso. Por eso el laurel gozó de su predilección y el dios se hizo una corona de sus hojas, como luego se hicieron de laurel las simbólicas coronas que se ofrecían a los vencedores en los certámenes poéticos y en algunos juegos atléticos apolíneos.

Los poetas, pintores y escultores han recordado ese momento en que la ninfa fugitiva se trasforma de súbito en un árbol, y es aún una bella mujer con ramos por brazos y unas bellas piernas enraizadas en plena carrera, a la que el dios tiende impotente sus manos rapaces. La escena se difundió en el Renacimiento a partir de la descripción de Ovidio, en el libro I de sus *Metamorfosis* (452-567), de múltiples ecos. Como, por ejemplo, el del famoso soneto de Garcilaso que comienza:

> A Dafne ya los brazos le crecían
> y en luengos ramos vueltos se mostraban;
> en verdes hojas vi que se tornaban
> los cabellos que el oro escurecían;
> de áspera corteza se cubrían
> los tiernos miembros que aún bullendo estaban;
> los blancos pies en tierra se hincaban
> y en torcidas raíces se volvían…

Volver

DÉDALO. Artífice cretense de extraordinario talento como arquitecto, escultor e ingeniero, constructor del Laberinto de Cnosos, al servicio del rey Minos y de su esposa, Pasífae. Padre de Ícaro. (Véase ÍCARO).

Volver

DEMÉTER. Hija de Crono y de Rea, hermana de Zeus, es la madre de Perséfone —engendrada con Zeus—, también llamada Core («la Muchacha»), El amor por su hija única marca el destino de Deméter, diosa madre de la joven señora del mundo de los muertos. El *Himno homérico a Deméter*, uno de los himnos más bellos y antiguos de nuestra colección, relata muy bien cómo la joven fue raptada por su tío Hades y cómo su madre emprendió su larga búsqueda. Logró al final enterarse de la identidad del raptor y del paradero subterráneo de Perséfone, a quien Hades desposó y retenía a su lado como reina de su mundo infernal. Deméter, diosa de los cereales y de la vegetación amenazó a los dioses con retirarse y dejar los campos yermos y las semillas sin germinar. Y Zeus exigió a Hades que dejara volver a la luz a Perséfone. Consintió Hades con la condición de que la diosa no llevara consigo nada de su mundo inferior. Pero, como Perséfone había comido unos granos de una granada, no pudo sin más regresar con su madre. Al final, los dioses acordaron un arreglo: Perséfone pasaría una temporada con su esposo en el Hades (los meses de invierno) y retornaría con su madre durante dos tercios del año. (En la época en que florecen los campos y maduran las cosechas, por gracia de Deméter).



Deméter y Triptolemo.

Museo Británico, Londres.

Las dos diosas, madre e hija, recibían culto especialmente en Eleusis, donde tenían un famoso santuario y donde se celebraban sus misterios. No sabemos bien en qué consistían los cultos —qué se hacía y qué se veía en el interior del templo santo de Eleusis—, pues los ritos estaban reservados a los iniciados y debía mantenerse el secreto absoluto sobre ellos. Pero el motivo de que Eleusis fuera el lugar consagrado a Deméter lo explica un episodio mítico. Allí se había detenido la diosa en su búsqueda afligida. Iba vestida como una vieja de hermosa presencia y fue admitida en el palacio del rey Celeo como nodriza del pequeño Demofonte. Quiso la diosa hacer inmortal al niño sumergiéndolo, en un rito iniciático, en el fuego. Pero estaba acercándolo al hogar encendido cuando la descubrió la reina Metanira, que chilló espantada ante la escena. Deméter dejó al niño en el suelo y se mostró en su aspecto divino. No hizo inmortal al pequeño príncipe, pero guardó

gratitud a la familia por haberla acogido un tiempo. Y luego ofreció a Triptólemo, hermano de Demofonte, una espiga de trigo, comienzo del cultivo del cereal en el Ática.

Hay otros relatos sobre Deméter. (De su amor con Yasión tuvo a Pluto, el dios de la riqueza). Es una divinidad agrícola y civilizadora. No una diosa de los aristócratas, sino del pueblo campesino. Por eso no figura en los poemas de Homero. Ella aportó el cereal y su cultivo, como Dioniso la vid y el vino, y Atenea el olivo y el aceite. Eso es lo esencial sobre la diosa y su hija. En muchas fiestas se las invoca y adora juntas como a «las dos diosas» (*Theó*). Las fiestas de Atenas más importantes en honor de Deméter y su hija eran las Tesmoforias, fiesta sólo de mujeres, que conocemos por una famosa comedia de Aristófanes: *Las tesmoforiantes*.

Volver

DIONISO, dios extraño y festivo. Grande es Dioniso, el hijo de Zeus, en su divina y singular personalidad, que contrasta mucho con los otros dioses griegos. Tremendo es en sus manifestaciones, en el gozo de sus fiestas orgiásticas y en la cruel venganza contra quienes le niegan o intentan apresarle. Es Baco, el Liberador, el Bramador, el dios de la máscara, del frenesí, de la danza enloquecida, del entusiasmo y la embriaguez, el guía que arrastra a las ménades bacantes a sus alocadas correrías nocturnas por los bosques, el salvaje devorador de carne cruda, el inventor del vino que disipa las penas, el patrón de la fiesta teatral, un dios extraño y fascinante.

Recordemos el himno con el que proclama su evangelio báquico el coro en las *Bacantes* de Eurípides, esa tragedia que es nuestro mejor documento sobre el culto del dios y la piedad de sus fieles. El texto es el de la entrada en escena del coro, la *párodos*, y voy a citarlo casi por entero.

> ¡Oh feliz aquel que, dichoso conocedor de los misterios de los dioses, santifica su vida y se hace en su alma compañero de *thíasos* del dios, danzando por los montes como bacante en santas purificaciones, celebrando los ritos de la gran Madre

Cibeles, agitando en lo alto su tirso y, coronado de yedra, sirve a Dioniso!

¡Venid bacantes, venid bacantes, vosotras que a Bromio, niño dios, hijo de Zeus, a Dioniso, traéis en procesión desde los montes de Frigia a las anchas calles de Grecia, al Bramador!

A quien antaño, en los dolores angustiosos del parto, al que lo llevaba dentro de sí, su madre, lo dio a luz como fruto apresurado de su vientre bajo el estallido del trueno de Zeus, a la vez que perdía su vida fulminada por el rayo. Al punto en la cámara del parto lo recogió Zeus Crónida y, ocultándolo en su muslo, lo albergó a escondidas de Hera.

Y lo dio a luz cuando las Moiras cumplieron el plazo fijado, al dios de cuernos de toro. Y lo coronó con guirnaldas de serpientes. Desde entonces las Ménades, nodrizas de animales salvajes, se ciñen tal presa sobre sus trenzados cabellos.

¡Oh Tebas, nodriza de Sémele, corónate con yedra! ¡Florece, haz florecer a porfía la verde brionia de frutos brillantes, y conságrate a Baco con ramas de encina o abeto!

¡Vestida de moteada piel de corza, cíñete con las tiras trenzadas de lana de blanco vellón! ¡Consagra la vara de tu tirso henchido de furor! Pronto el país entero danzará, cuando Bromio conduzca sus cortejos al monte, al monte, donde aguarda el femenino tropel, lejos de telares y ruecas, aguijoneado por Dioniso.

[…] ¡Qué gozo en las montañas, cuando en medio del cortejo lanzado a la carrera se arroja al suelo, con su sagrado hábito de piel de corza, rastreando la sangre del cabrito inmolado, delicia de la carne cruda, mientras va impetuoso por los montes frigios y lidios!

¡He ahí a nuestro jefe, Bromio, *evohé*!

¡Brota del suelo leche, brota vino, brota néctar de abejas! ¡Flota un vaho como de incienso de Siria! El bacante, que alta sostiene la rojiza llama de su antorcha, marca el compás con su tirso, e impulsa a la carrera y a las danzas a las errantes mujeres

> excitándolas con sus gritos, mientras lanza al aire límpido su suelta cabellera.
>
> Y en medio del griterío de *evohé* responde este bramido:
>
> «¡Venid bacantes! ¡Venid bacantes! En la gala del río Tmolo de áureas comentes cantad a Dioniso, al son de los panderos de sordo retumbo, celebrando con gritos de *¡evohé*! al dios del *evohé*, entre los aullidos y los clamores frigios, al tiempo que la sagrada flauta de loto modula melodiosa sus sacras tonadas, en acompañamiento para quienes acuden al monte. Al monte. Alborozada entonces, como la potrilla al lado de su madre en el prado, lanza sus piernas en veloz paso brincando la bacante.» (*Bacantes*, vv. 73-169).

El texto alude al milagroso nacimiento de Dioniso. Sémele, su madre, quedó fulminada cuando Zeus, a petición suya, se le mostró en su aspecto fulgurante. Y el dios se apresuró a sacar el feto de su vientre y lo guardó en una incisión en su muslo. De allí nació Dioniso, al cumplirse el plazo de los nueve meses de su concepción. Cruzó así dos veces el umbral de la vida; de ahí que, según la etimología popular, reciba el epíteto de Ditirambo (*Dithyrambos*: el que dos veces, *dys*, ha cruzado la puerta, *thyra*). Tras una estancia en Asia, el dios vuelve a la ciudad de su madre, Tebas, y desea ser reconocido como gran dios en ella y por sus familiares. Por eso el coro de bacantes —venidas de Lidia— pide a la ciudad, personificada en su invocación, que se apreste a recibirlo y se consagre a su culto, tomando su hábito de piel de corzo, empuñando la vara del tirso ritual y ciñéndose una corona de yedra en honor del dios.

La música dionisíaca de timbales y castañuelas resuena acompañada de los gritos báquicos de *¡evohé!* Las mujeres en coros festivos van a bailar al monte según esos ritos; allí celebran sus danzas frenéticas en honor de Baco, mientras toda la naturaleza exulta de júbilo, y mana milagrosamente leche, vino y miel de la tierra, al tiempo que las bacantes cazan animales salvajes y el bacante jefe —que es el mismo dios personificado— se revuelca y se entrega a las delicias de la loca carrera y el banquete de carne cruda del cervatillo sacrificado. Lejos de sus hogares, abandonando a los niños y las

tareas domésticas, las mujeres se liberan de sus servidumbres cotidianas para festejar en ritos orgiásticos el culto de Dioniso. Corren alegres y desenfrenadas a la *oreibasía* (ascensión al monte) y el *sparagmós* (descuartizamiento) que caracterizan la fiesta báquica, oponiendo su salvajismo gozoso a otros rituales cívicos de ritmos serenos.



Dioniso (con copa) y sátiros.

Museo de Arte Cicládico y Griego Antiguo.

La relación de Dioniso con sus fieles es distinta a la de los otros dioses. El dionisismo significa comunión con la divinidad, entusiasmo colectivo, locura extática, pérdida de conciencia individual en la comunión con la divinidad y con la naturaleza, una especie de festiva y santa embriaguez. Como la de los iniciados en los misterios tal vez, pero expresada en la danza

y el griterío, en el júbilo montaraz y la visión delirante del dios que inunda el alma con su presencia salvaje.

La tragedia de Eurípides ilustra bien los distintos aspectos del culto de Dioniso; la sabiduría y la locura (*sophía* y *manía*) que comporta: los beneficios de la fiesta báquica y los terribles castigos que amenazan a quien, como Penteo, intenta oponerse a los avances del dios. El rey tebano es despedazado por las ménades dirigidas por su propia madre, en un acto de descuartizamiento según el ritual.

El himno citado destaca ya los elementos esenciales de la historia de Dioniso: su extraño nacimiento, la irrupción en una ciudad griega presentándose como extranjero, la íntima relación entre el dios y sus fieles, el bullicio festivo que acompaña a su *thíasos* o cofradía, la promesa de felicidad de sus ritos, el apartamiento de la ciudad que sus fiestas suponen.

Conviene, sin duda, comentar algunos de estos rasgos, pero lo haremos muy en breve. Dioniso es hijo de Zeus y una princesa tebana, Sémele, hija del rey Cadmo, el fundador de Tebas, es de madre mortal, y por lo tanto, un héroe por su origen. Pero, al ser recogido del fuego y pasado al muslo de Zeus, y alumbrado por el dios padre, renace como un ser enteramente divino. La doble naturaleza de Dioniso debe ser considerada, porque le franquea el trato con los humanos, y justifica su preocupación por ser venerado como un dios, justamente por ese origen un tanto bajo sospecha. En contraste con el distante Apolo, Dioniso busca la cercanía e incluso reclama la intimidad con sus devotos, a la par que el reconocimiento de su entera divinidad. Las o los bacantes se identifican con el dios que los guía en sus delirios orgiásticos.

Por otro lado, sabemos que Dioniso es un dios muy antiguo en el mundo griego, pues su nombre aparece varias veces en tablillas micénicas. Era tal vez en su origen un dios ligado al culto de la madre Tierra, a la fertilidad natural, a las plantas y, en especial, a la vid y el vino. Si aparece bajo el aspecto de un extranjero, es porque gusta de disfrazarse y de asumir ese papel, frente a la ciudad. No sólo se presenta como extranjero, sino como un transgresor de las normas cívicas, al menos en apariencia. El rechazo escandalizado de Penteo está suscitado por ese aspecto asiático y ambiguo del dios. Tiene, de otro lado, el salvajismo del toro: es Bromio, el Bramador, y a

veces se adorna con cuernos taurinos. Trasciende los límites y el orden de la polis, es marginal y extraño.

Como comenta M. Detienne, «una de las mayores virtudes del dionisismo es la de mezclar las figuras del orden social y cuestionar los valores políticos y masculinos de la ciudad». Retomo unas líneas de Detienne sobre esa alteridad esencial de Dioniso:

> Su marginalidad atraviesa por completo el cuerpo político. Y es necesario regresar de nuevo al Dioniso extranjero para poner de manifiesto su naturaleza profunda: su extrañeza, que lo lleva a situar a los individuos en un orden cambiante que los sobrepasa, no sólo al acoger a quienes están excluidos de los cultos políticos, como los esclavos y las mujeres, sino también imponiendo en la ciudad, y haciendo emerger entre los olímpicos —de los que él mismo forma parte— la figura de la Alteridad.
>
> Dioniso no es uno de esos dioses encerrados en una existencia intemporal. Concebido por una mujer, la mortal Sémele, y más tarde nacido milagrosamente del muslo de su padre Zeus, el que fulmina con el rayo, Dioniso no deja de relacionarse con los que comen pan, a quienes enseña a beber el vino «rico en alegrías» y delicia de los mortales. Pero Dioniso pone fuera de sí a esos hombres y mujeres, los hace extraños a su condición eminentemente social y se apodera de ellos completamente, en cuerpo y alma, no para provocar su huida del mundo, sino para hacerles descubrir, a través de los mitos y las fiestas que narran su brusca desaparición y su súbito regreso desde los abismos del mar y las simas abiertas en la tierra, que la vida y muerte están anudadas y se entrecruzan, que la renovación de la primavera estalla en la memoria de todos los muertos, que lo Mismo está necesariamente habitado por lo Otro. El propio Dioniso no es sino una máscara inconfundible de lo Otro.

Varios mitos menores refieren cómo Dioniso debe hacer frente a la hostilidad de diversos personajes. Los celos de Hera le persiguen, como a otros bastardos de Zeus, al poco de nacer. Ino, hermana de Séniele, y esposa de Atamente, lo había recogido y lo cuidaba como a un niño pequeño. Pero Hera enloqueció a Ino y a Atamente: mataron a sus propios hijos y se arrojaron al mar. Dioniso los recompensó transformándolos en Leucótea y Palemón, dos deidades marinas. Las ninfas entonces del monte Nisa lo cuidaron, en grutas perfumadas y engalanadas de hiedra perenne.

Ya adolescente regresó a Grecia. En el Ática enseñó el cultivo de la vid al campesino Icario, que lo acogió con franca hospitalidad. Pero unos pastores, a los que Icario ofreció vino puro, se emborracharon y lo mataron. Y su hija Erígone se suicidó ahorcándose al descubrir el cadáver paterno. Por castigo del dios las jóvenes de aquellas familias enloquecieron y fue necesario que, para aplacar su ira, fundaran un culto ático local, en honor de Icario y Erígone.

A Dioniso se opuso en Tracia el rey Licurgo, que persiguió al divino niño y a sus ménades —según cuenta ya Homero en su única referencia al dios (en *Ilíada*, VI, 135-136)—. El sacrílego y violento rey tracio fue enloquecido, y mató a su propio hijo a hachazos antes de morir, descuartizado o ahogado. En Tebas se le enfrenta Penteo, en el mito que Eurípides lleva a la escena trágica (como antes ya hiciera Esquilo), que es despedazado por su propia madre, Agave.

El *Himno homérico a Dioniso* cuenta como unos piratas tirrenos quisieron raptarlo y lo apresaron en su barco. Entonces el dios obra un súbito milagro: el barco se cubre de vides y pámpanos y lo envuelve la oscura y verde hiedra, cuyos brotes trepan entrelazados al mástil, rezuma el vino por doquier, Dioniso aparece como un rugiente león, y el capitán de los piratas cae destrozado por la fiera, mientras los demás saltan al mar donde se metamorfosean en delfines.

Dioniso es el liberador en más de un sentido. Es un dios que escapa siempre de ataduras y cárceles; ya sea en un barco o en una prisión —como en *Bacantes*— y aterroriza a sus enemigos en forma de toro o de león, al tiempo que llena de placer a sus fieles. Es el Bramador, y el aclamado con el grito alegre de *¡Evohé!* Es frecuente la representación de Dioniso rodeado de

sátiros y ménades, o bien en su carro de triunfo, aclamado por un cortejo báquico pintoresco y jubiloso.

La figura de Dioniso se nos muestra representada de manera distinta según épocas: el arte arcaico aparece solemne y barbado, coronado de hiedra y pámpanos, con un manto moteado sobre una larga túnica y una copa en las manos. En cambio, ya en el siglo V, se muestra como un dios joven, barbilampiño y sonriente, algo afeminado y de belleza seductora. En Roma aparece luego el Baco borrachín, gordinflón y risueño. El dios va acompañado por un cortejo de sátiros y ménades habitualmente; y sobre todo a partir de la época helenística es frecuente verlo representado en su marcha triunfal, con motivos orientales, en recuerdo de su viaje a la India, en un carro tirado por leones y panteras, y alguna vez tigres, llevando a su lado a la bella Ariadna.

Pero hay también un mito órfico sobre Dioniso, llamado Zagreo, que debemos recordar por sus hondas resonancias mistéricas. Es el del descuartizamiento del dios niño —hijo de Zeus y Perséfone— por los Titanes, que lo atrajeron a uno de sus convites y allí lo mataron, lo trocearon, e hirvieron y asaron su corazón para comérselo. Zeus entonces los fulminó con su rayo justiciero. Y de las cenizas de los fieros Titanes nacieron los hombres, con un fondo bestial y titánico, pero también con cierta esquirla dionisíaca. Es decir, con una propensión a la *hybris*, al desenfreno y a la violencia, pero con un impulso divino en su alma. El mito, reelaborado por los órficos, es de un atractivo simbolismo y de una intención ética muy evidente.

Volver

DON JUAN. Don Juan —como Fausto y Carmen— es el protagonista de un mito literario cuyos orígenes y evolución, en textos modernos bien conocidos, podemos rastrear con precisión. Incluso podemos registrar la fecha de su nacimiento, en la obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, que se editó en 1630.

Ese drama barroco de firme estructura dramática define muy bien al héroe y su destino. Don Juan es un seductor de doncellas, un tipo gallardo y calavera, sin escrúpulos religiosos ni morales, que busca el placer y las diversiones sin reparar en el castigo divino, y a quien, al final, la estatua del comendador le arrastra al infierno. Cuatro son las mujeres engañadas que aparecen en la obra de Tirso: la duquesa Isabel —a quien engaña con la apariencia de su amante Octavio—, doña Ana de Ulloa —a cuyo padre, don Gonzalo, don Juan da muerte en duelo—, y dos jóvenes campesinas, a las que ha dado rápidas promesas de matrimonio. En sus andanzas donjuán llega hasta un cementerio donde se topa con la tumba y estatua de don Gonzalo de Ulloa, y en un arranque burlón don Juan invita a una cena a la estatua del viejo comendador. El convidado de piedra acepta y acude a la casa de don Juan, y se sienta con él a la mesa, pero es para invitarle a su vez a otra comida nocturna, en su cementerio. Don Juan acude y el comendador le tiende una mano que don Juan estrecha con gesto audaz. Pero la estatua pétrea ya no le suelta, sino que arrastra al burlador al fuego eterno infernal.

Ahí están ya los elementos sustanciales de la trama mítica: la serie de las mujeres burladas, el airado y fantasmal comendador, asesinado por don Juan y convertido en estatua de piedra, huésped de últimas cenas, y el tipo de donjuán, pertinaz y jactancioso libertino, pecador desconfiado de una sanción divina, que al final recibe de manos de la vengativa estatua de piedra. Son los tres elementos que Jean Rousset —en *El mito de Don Juan* (1978; trad, esp., México, 1985)— considera constitutivos del mito. Tal vez Tirso tomó de la tradición alguno de esos elementos, como el del convite de burlas a un muerto que acude para castigar al atrevido, y la historia de un seductor de mujeres sin cuento y sin arrepentimiento que recibe un ejemplar final catastrófico. Pero fue la unión de esos trazos en una misma trama dramática la que logró ese mito de tal admirable éxito en la literatura europea —desde el siglo XVII al XX—.

En sucesivas recreaciones, dramáticas y operísticas, pero también en novelas y en ensayos, la figura de don Juan es reinterpretada con nuevos matices y se le añaden nuevos tonos a la peripecia dramática. El mito se hace popular y recibe luego fuertes tonos románticos. El «donjuanismo» resulta un carácter analizado por diversos pensadores, condenado por los moralistas y

también por los psicoanalistas. Pero desde los románticos no parece ya adecuada la condenación final de don Juan al fuego del infierno. El amor —que no estaba en el drama de Tirso— aparece, primero en alguna figura femenina —ya en Molière— y luego en el propio protagonista, cautivado al final por la pasión de la que tanto se burlara. Otros tratan ya el mito con ironía cáustica. En fin, se suceden los nuevos tipos de don Juan, en rápida y numerosa serie en Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, etcétera. El éxito de la trama donjuanesca resulta asombroso, pero son muy importantes los giros que adopta en manos de unos y otros autores. Como si el personaje se prestara a esas nuevas interpretaciones por una especial textura mítica.

Recordemos los textos más destacados, unos pocos entre más de un centenar, los que dejan una fuerte impronta en esa tradición literaria. De 1665 es el *Don Juan ou le Festín de Pierre* de Molière. (Aquí donjuán es un libertino, ágil en sus razonamientos, incrédulo e insatisfecho de sus victorias. Junto a él está su criado Sganarelle —más ingenuo que el Catalinón de Tirso— y una mujer amante, Elvira, raptada del convento y casada con él). De 1763 es el *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto* de Goldoni. De 1787 *Il dissoluto punito ossia il don Giovanni*, libreto de Da Ponte, que Mozart trasforma en una ópera fulgurante y de inolvidable éxito. (Donjuán es un cínico, vuelve a tener un primer plano doña Ana, el criado ahora es el cómico Leporello, la acción tiene un buen ritmo, pero la música es la que impone su magnífico y alegre contrapunto a las mejores escenas). La breve novela de E. T. A. Hoffmann *Don Juan* (1813) marca una variación que será muy influyente en la interpretación del protagonista: aquí don Juan está visto como el buscador de un ideal de mujer que no encuentra en sus devaneos. Es un idealista desencantado en sus aventuras, un hombre que anhela más altas empresas, un espíritu de ansias que chocan con la realidad. Con esta visión se abre ya la romantización del personaje, que ofrecerá muchos nuevos donjuanes en el siglo. El *Don Juan* de Byron (1818-1824) es un largo poema que toma fundamentalmente el nombre del protagonista y su talante libertino y aventurero como eje para una larga serie de aventuras, muy representativas del talante de su autor. Es una buena muestra del romanticismo que insufla nueva pasión en la figura del burlador, aunque ya lanzado a peripecias que no son otras que las de la trama originaria. Otros autores románticos toman del

mismo modo la figura de don Juan para imaginar sólo un episodio, de notable originalidad, como hace A. S. Pushkin en su *El huésped de piedra*, de 1830. En el drama de Grabbe *Don Juan y Fausto,* de 1829, se enfrentan esas dos figuras míticas, que el romanticismo acerca como audaces transgresores de la moral rutinaria, buscadores inquietos de una acción apasionada.

De 1844 es el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que retoma la interpretación romántica del protagonista con nuevos bríos. Don Juan sigue siendo el tipo gallardo y calavera, orgulloso de su larga lista de mujeres seducidas y abandonadas —tantas como las «mil y tres» de la ópera de Mozart, por lo menos—, pero ahora está dispuesto a redimirse por el amor. El seductor acaba profundamente enamorado de doña Inés de Ulloa y doña Inés le ama, más allá de la muerte de su padre el comendador, y aun después de muerta. De modo que, por intervención del espíritu de la amada, que se enfrenta en la última escena a la estatua de su marmóreo padre, se salva don Juan —arrepentido en el último instante— de la condena infernal. Escapa el seductor del fogoso infierno y sube al cielo de la mano de doña Inés. Es un final feliz al gusto de la nueva época y del público.

Son numerosos los escritores que después de Zorrilla hasta mediados de nuestro siglo han vuelto a presentar a don Juan en escena o en un relato novelesco. En los más recientes domina muy fuertemente la ironía —como en las comedias de M. Frisch, *Don Juan o el amor de la geometría* (1953), de H. de Montherlant, *Don Juan* (1958) o en la novela de G. Torrente Ballester, *Don Juán* (1963). Luego, el mito de donjuán parece haber llegado a un ocaso fácil de explicar. En su primer creador, en Tirso de Molina, está muy claro el trasfondo religioso del drama. El burlador es un pecador contumaz y que desprecia la oportuna contrición y penitencia, embriagado por sus conquistas femeninas y su vanidad. Tirso, fraile y moralista, muestra en su pieza cómo esa conducta arrastra a don Juan a los infiernos, y castiga su arrogancia y sus burlas con una merecida condenación, que el comendador ejecuta con pétreo aplomo. El trasfondo moral católico de la pieza es evidente; tanto seducir doncellas como agraviar a los difuntos son ofensas a un código religioso y el final fantástico resulta ejemplar.

Luego ese trasfondo moral católico se difumina en muchos autores y aparece una nueva visión de don Juan menos moralizada. Don Juan es un

idealista, un deportista, un coleccionista de mujeres, en fin, un personaje de quien se exalta la audacia, la arrogancia, el afán de aventuras. Es alguien que puede ser amado (y la primera en amar a don Juan es Elvira en el drama de Molière y la más fiel amante es en doña Inés en el de Zorrilla) e incluso amar él mismo. Más tarde el aspecto del seductor ya no se ve como tan reprobable; podría decirse que en algunos casos las mujeres que no saben saciar sus ansias ideales son más culpables que él mismo. Y a medida que la moral sexual evoluciona hacia una permisividad mayor, parece perder riesgos, pero también atractivos, el empeño donjuanesco. No es ya el pecado contra la castidad de las doncellas seducidas, sino el engaño sufrido lo que parece más reprobable en don Juan. Y, avanzado el romanticismo, se deja sentir una clara corriente de simpatía hacia el apasionado y frívolo don Juan, que a la postre, gracias a alguna de sus amadas, se salva.

Finalmente, en nuestros días, ni la perturbación del código católico moral ni el tener una lista de doncellas rápidamente seducidas y abandonadas parece algo tan hondamente reprobable como para mover a espectros respetables a castigar al inculpado. El tema de don Juan anda muy gastado. Ni siquiera las feministas gastan ya pólvora contra el donjuanismo, vicio menor y raro, en un mundo donde las mujeres han adquirido una mayor libertad y en el que los acosos sexuales basados en la galante retórica donjuanesca no parecen ser los más desagradables. Por otra parte, el elemento fantástico —la muerte y el infierno—, esencial en el mito, que está vinculado a la actuación de la estatua del comendador es muy difícil de mantener en una época tan descreída. Y ese antagonista de ultratumba es, como J. Rousset ha analizado bien, un ingrediente esencial en el mito.

Es el comendador quien se enfrenta a don Juan y quien detiene con un gesto sorprendente la carrera triunfal del burlador. El encuentro entre el frívolo, raudo, inquieto y versátil don Juan y el sombrío y pétreo don Gonzalo es una invención genial de Tirso, y el mito adquiere su tono simbólico más impresionante mediante este retumbante episodio. Donjuán, tan hábil para ofrecer y pedir las manos de las doncellas seducidas, tan diestro para escapar siempre de sus pactos fingidos, acaba atrapado por el apretón de la mano fría de la estatua. Y el comendador le arrastra con su mano al infierno. (La idea de Zorrilla de que doña Inés acuda en el último instante a darle su mano

angélica para contrarrestar, con su tirón hacia arriba, hacia el cielo de ambos, el peso infernal de la de su padre, es una invención romántica genial, e invierte el sentido del drama, sin disminuir el efecto patético de la escena). Conviene insistir en lo apropiado del final de donjuán, porque su condena o salvación es decisiva.

Don Juán, que ha olvidado tantas y tantas noches dé seducción y que ha dejado deslizar su vida en aventuras sin peso ni huella, ve su existencia truncada por el choque con la estatua de piedra. La escena no es el centro del drama, pero sí proporciona la esperada catástrofe y en su retumbo final envuelve en un halo mítico al héroe. La estatua del comendador actúa ahí de juez y de verdugo, con una tremenda eficacia simbólica, como glosa J. Rousset:

> Al amnésico le recordará, finalmente, su existencia pasada, y esta vez de una manera draconiana, el más autoritario de los encargados de la permanencia: el Difunto. No es casual que éste sobrevenga en la forma implacable que el inventor español tuvo el mérito de elegir: la estatua, *l'uom di sasso*; ni el espectro ni el esqueleto del folklore legendario, sino la forma consumada de lo inmóvil, de lo petrificado, de lo que hay de más estable en el mundo. Como portavoz calificado de lo inmutable, el emisario del Cielo pone fin, brutalmente, a las idas y venidas del pertio en metamorfosis Al hombre del presente, la Estatua le parece, a la vez, la memoria encarnada, puesto que le recuerda un acto olvidado de su pasado, y la mensajera de un futuro que él no ha dejado de eludir. El *más tarde* incluido en el lema tantas veces repetido por el frívolo se cambia brutalmente en un *ahora* que ya no tendrá mañana.
>
> Vemos el poder de un símbolo fuerte: el hombre de piedra aplasta al hombre de carne, al hombre de viento. Para detener la movilidad misma hacía falta ese tope, este peso de lo inamovible. Al confiar el oficio del desenlace al mármol de la permanencia, contrapartida estricta del inconstante, Tirso aseguró al mito uno de sus principios de coherencia y su

eficacia sobre la imaginación colectiva. (J. Rousset, pp. 105-106).

Volver

DRAGONES GRIEGOS, unos monstruos venidos a menos. El destino del dragón es ser vencido por el héroe. Y ese momento de la lucha del héroe contra el dragón es un mitema frecuente en varias mitologías. Desde los mitos mesopotamios —donde la sierpe Tiamat es un protodragón de tremendas fauces— hasta el cristianizado ejemplo medieval del san Jorge que alancea desde lo alto a un dragón encogido entre las patas de su caballo son incontables los fieros monstruos aniquilados por los audaces guerreros, a lanza o espada. Unas veces es un dios el que extirpa un dragón de su abrupto escondrijo para quedarse con su santuario —como Apolo con la dragona Pitón en Delfos— y otras es un héroe que pretende liberar así a una bella ofrecida al monstruo —como hace Perseo al degollar al dragón marino que aterrorizaba a Andrómeda—.

De todos modos, en las leyendas griegas no abundan las fieras peleas con dragones. El más espeluznante es el que encontramos en la saga de Jasón, el que en un bosque de la Cólquide guardaba insomne el famoso Vellocino de Oro. Es probable que en versiones antiguas el mito argonáutico Jasón matara —como cuenta Píndaro— al gran monstruo, largo como un barco de cincuenta remeros y cuyos silbos estremecen el bosque oscuro, pero en las versiones conservadas, como la de Apolonio de Rodas, es Medea la que con un filtro mágico lo deja dormido, mientras el héroe trepa sobre su lomo (según el poeta latino Valerio Flaco) para descolgar el áureo pellejo del alto árbol. El duelo del héroe y el dragón está aquí evitado.

Quien quiera leer un buen encuentro épico de ese tipo debe acudir a las sagas germánicas. Ahí hallará el arquetípico combate de Sigurd contra Fafnir, por ejemplo. Sigurd con su gran espada Gram y con el consejo de Odín mata de una tremenda estocada al monstruo e incluso dialoga con el dragón moribundo. En la épica anglosajona encontramos el repetido combate del

héroe Beowulf, en el poema de su nombre, contra dos oscuros y enormes dragones. En relatos de otros pueblos hallamos diversos e imponentes dragones (véase por ejemplo los de la antología juvenil de R. L. Green *A Book of Dragons*), siempre vencidos por los héroes.

Entre los escritores modernos de aventuras fantásticas quien ha reintroducido la figura del dragón de modo más clásico ha sido Tolkien, quien, según sus palabras, desde niño «sintió un largo anhelo de dragones» y lo satisfizo luego en *El hobbit* y en otros textos de ficción hoy famosos. El dragón guarda un tesoro y es una enorme criatura maligna, pero el héroe de Tolkien —que no es un príncipe ni un gran guerrero ni pretende la mano de ninguna princesa cautiva— lo vence de acuerdo con su estupendo destino. Otros escritores del género fantástico prodigan todavía más los dragones. No sé si por haber sentido los mismos anhelos de tan tradicionales monstruos o por un fácil mimetismo. El dragón es un primo del dinosaurio, pero adaptado al reino de la fantasía.

En la literatura griega el dragón más lamentable que recuerdo es el que aparece en una novelilla bizantina: *Calimaco y Crisórroe*. Ese dragón, anónimo, como son los del cuento popular a diferencia de los de la prestigiosa familia de los dragones épicos, retiene a la bella Calírroe prisionera en un misterioso castillo de oro. No se describe su atroz figura, pero presenta algunos rasgos humanoides: emplea un látigo para azotar a la bella cautiva y guarda su propia espada en un armario. Ahí se la encuentra el héroe, cuando se esconde —como suele suceder en los cuentos de ogros—, con oportuna cautela antes de pasar a la acción.

El bravo Calimaco sale de su escondite y, ¡zas!, de un tajo descabella al monstruo, aprovechando que dormía una siesta profunda. Más adelante en la novela, el héroe debe enfrentarse a un segundo dragón de terrible aspecto, pero que es sólo un fantasma nigromántico. Antropófago y enamoradizo —como otros dragones más respetables— el de esta novela bizantina es el más torpe y triste de su género. Lo rememoro como una muestra de hasta dónde puede llegar la decadencia de un monstruo de tan mítico abolengo. La escena es aquí casi parodia, no intencionada tal vez, del episodio arquetípico.

Los dragones —ya sean épicos o de los cuentos maravillosos— merecen un respeto. Sólo un gran héroe merece un buen dragón. Los dragones

nórdicos parecen los más tenebrosos y los de mejor calidad.

E

ECO Y NARCISO. La peripecia mítica de la ninfa Eco y el bello Narciso la cuenta mejor que nadie Ovidio en sus *Metamorfosis* (libro III), y de su texto ha pasado a la literatura medieval y moderna y a la pintura universal. No se trata de una gran historia trágica, sino de una doble pasión de amor imposible, de melancólicos reflejos.

La ninfa Eco era demasiado parlanchína y distraía a menudo a la diosa Hera con sus charlas, mientras su divino esposo, el enamoradizo Zeus, la engañaba con otras ninfas. La celosa Hera lo advirtió y enojada castigó a Eco dejándola muda, y condenada tan sólo a repetir, con su voz, las palabras ajenas. La ninfa se enamoró perdidamente del bello Narciso, pero no logró que él la hiciera ningún caso. Era Narciso el bello hijo de la ninfa Liríope y del río Céfiso —y lo recuerdo porque quizá ese abolengo acuático explique su carácter un tanto frío en el amor— y recorría los amenos prados de Beocia. Un extraño oráculo dijo sobre él —según recuerda Ovidio— que viviría largo tiempo si no llegaba a conocerse, es decir, a verse a sí mismo. (Digamos, entre paréntesis, que hay aquí una curiosa alusión irónica al precepto délfico que aconsejaba «conócete a ti mismo» como regla de sabiduría).

El caso es que un buen día, asomado a un estanque, descubrió Narciso su bella imagen que lo miraba desde la superficie del agua con grandes ojos. El joven se quedó prendado de esa figura seductora en el agua, y comenzó a pasar su tiempo observándola, obervándose. Nada le interesaba más, nada le enamoraba más que su propio retrato que se movía según sus propios gestos. La diosa Afrodita castigaba con ese amor imposible el desdén del joven por el amor de otros. La pobre Eco fue languideciendo de amor y se hizo tan sutil que desapareció, y quedó sólo como una voz incorpórea y fantasmal,

repetitiva y vana, sin merecer su atención. Como no se saciaba nunca de contemplarse, Narciso dejó de correr, de comer, de distraerse en otras cosas, y allí se quedó en el borde del agua mirándose en el claro espejo, cada vez más escuálido, hasta desfallecer y morir. De su sangre salió una flor, a la que se dio su nombre: el narciso. (Véase luego el porqué).

La unión de esas dos figuras míticas no sé si es un invento del poeta Ovidio, pero en todo caso me parece un acierto poético notable. (Pues hay otros relatos sobre el mito de Narciso, sin que se mezcle en su historia la de Eco). La ninfa sin voz, enamorada, y el enamorado de su propia imagen sin voz contrastan muy bien. Ambos tienen amores imposibles, el de la que no puede expresar su anhelo con palabras propias y el que no desea ver ni oír ni amar a nadie más que a sí mismo. La pobre Eco no alcanza a suscitar lástima, y el narcisista halla en su pasión su castigo. Defectos de comunicación en ambos casos. El narcisismo, es decir, el enamorarse de la propia imagen en el espejo, y el complejo de Eco, ninfa parlera pero sin voz propia, andan ahora muy extendidos, según parece.

Con respecto a Narciso y su flor, quisiera añadir unos párrafos del bello artículo de Jeannie Carlier (en el *Diccionario de mitología* de I. Bonnefoy), que lo relaciona con otros mitos en los que surge la flor que fascina y la imagen fascinante en el espejo:

> Pero ¿por qué el narciso? Narciso, sediento, busca el frescor de una fuente «en la umbría de los bosques». En medio de este frescor encuentra un amor ardiente que lo consumirá por completo y «queriendo calmar su sed, siente nacer una sed nueva». El narciso se encuentra a gusto en la orilla del agua, se mira en las fuentes, muere bajo el calor excesivo del verano. Muere joven, en suma, como el azafrán, el jacinto, la violeta y la anémona, esas flores que son las más bellas del jardín de Flora, todas ellas nacidas de la sangre de hermosos adolescentes muertos en la flor de la juventud, flores vinculadas a las grandes diosas ctónicas. Pero el narciso posee, además, otra propiedad: adormece, fascina; *narkissos* proviene de *narke*, embotamiento, según los griegos. El narciso es el

> instrumento de una ilusión, de un error: la tierra lo hace crecer, explica el *Himno homérico a Deméter*, «por astucia», para que su estallido y su perfume se conviertan en la trampa en la que yacerá, fascinada, la joven Perséfone; así como el espejo que los Titanes muestran al niño Dioniso fascina y atrapa al joven dios, del mismo modo que el espejo de las aguas retiene, inmóvil, hipnotizado, al adolescente Narciso. Entre el narciso, a la vez trampa mortal, reflejo y perfume, que se abre sobre la oscuridad de la tierra desgarrada que engulle a Perséfone, y el espejo de las aguas, superficie helada que abrasa en lugar de refrescar, encerrando al abrigo de cualquier captura lo que refleja con indiferencia; entre el joven Narciso, indiferente a todas las seducciones, pero prisionero de la trampa fascinante que le proporciona su propio reflejo, y Dioniso, maestro de la ilusión, que, a su vez, es atrapado por un espejo encontramos unos puntos en común […].

Volver

EDADES MÍTICAS CON NOMBRES DE METALES. Para explicar la decadencia del mundo —que culmina en su tiempo y época— cuenta Hesíodo, en *Trabajos y días*, el Mito de las Edades, marcadas por una progresiva decadencia y designadas por nombres de metales: Edad de Oro, Edad de Plata, Edad de Bronce, Edad de los Héroes y Edad de Hierro se han sucedido. El mito está tomado de un mito oriental, cada vez el mundo humano ha ido empeorando y alejándose más de los dioses. Lo característico de Hesíodo es haber intercalado la Edad de los Héroes entre la de Bronce y la de Hierro, para dar cabida así en su esquema a una época de famoso esplendor, la que celebran los poetas épicos como Homero, aun a riesgo de quebrar así la línea regular de los títulos metálicos, Como señaló J. P. Vernant en un agudo análisis del mito, ahí se suceden por parejas los períodos de deterioro del mundo. Falta aún, en esa progresiva decadencia,

advierte el poeta beocio, una última edad, la sexta, aún anónima, en la que ya no habrá ni justicia ni sentido de la decencia entre los humanos y éstos se destrozarán entre sí como fieras.

Al Mito de las Edades, que explica por qué el mundo es tan penoso y está tan deteriorada la convivencia humana, como si se hubiera ido gastando y pervirtiendo la raza humana desde la época inicial áurea, en que vivía en la vecindad de lo divino, se le opone luego la creencia opuesta —no sé si podemos llamarla «mito»—, en el Progreso. Esta aparece ya en un pensador griego del siglo VI a. de C., en el ilustrado Jenófanes de Colofón, que en sus versos proclama que: «No todo desde un principio lo mostraron los dioses a los humanos, sino que en el tiempo en su búsqueda ellos van encontrando lo mejor».

Sin embargo, un mito como el de Prometeo —al menos tal como es visto por Esquilo— supone de modo cierto esa creencia en un mundo que los humanos mejoran constantemente mediante el dominio de las artes y los saberes, de la tecnología y la política.

Volver

EDIPO. Es probable que el mito heroico del rey Edipo sea el que más glosas e interpretaciones haya suscitado, desde tiempos antiguos y en los tiempos modernos. Es a propósito de esta trama mítica cuando Claude Lévi-Strauss ha insistido que todas las versiones de un mito —y eso incluiría los comentarios de Freud y el «complejo de Edipo»— «son parte integrante del mito». Y añade conclusivamente: «No hay una versión verdadera de la que todas las demás serían copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito». Aceptemos, en principio, tal axioma. Pero creo que conviene matizar un poco tan absoluto dictamen. No hay, desde luego, una versión primitiva o canónica de un mito; todas las narraciones son versiones singulares de un relato tradicional que tiene un esquema latente o una cierta estructura básica sometida a recreaciones diversas. Pero no deja de ser cierto que, en la historia o en la tradición de un mito, hay versiones privilegiadas, por su hondura o su calidad poética, que han marcado con sus ecos toda la tradición mítica

posterior. Son versiones literarias —y esto incluye tanto a Sófocles como a Freud—.

Como comenta a este propósito Colette Astier en su libro *Le mythe d'Oedipe* (París, 1974): «Se desprende directamente de esta perspectiva la dificultad de aislar el mito de la literatura y, como lo confirman ejemplos tan distintos como el *Edipo rey* de Pasolini y *La máquina infernal* de Cocteau, se ha hecho imposible crear nuevas versiones plásticas, cinematográficas y literarias del mito de Edipo sin guardar de alguna manera presentes en el espíritu el recuerdo de Sófocles y el de Freud. La oposición entre literatura y mito sería entonces no sólo la de la parte y el todo, sino también la de la singularidad de cada una de las variantes frente a una suma, o al menos frente a la totalidad de un corpus», (ob. comp., p. 11). Quede eso apuntado para una reflexión más a fondo, en la que no podemos extendernos ahora. Basta la cita para lo que queremos señalar: de una parte está el mito con su larga tradición que lo enriquece y lo configura en su globalidad. De otro una versión privilegiada, que marca el entendimiento de la trama para la posteridad, como es la tragedia de Sófocles *Edipo rey*.

La trama esencial de la historia de Edipo contiene ciertas secuencias ineludibles (o mitemas, en la terminología de Lévi-Strauss): El oráculo, al responder a Layo, advierte al rey de Tebas que no debe tener hijos, porque, si tiene alguno, éste le matará y se casará con su propia madre. Layo y Yocasta engendran a un niño y, temerosos de la profecía, deciden abandonarlo en el bosque para que muera allí. El niño, con los pies heridos e hinchados (de ahí su nombre de *Oidipous*, Edipo), es recogido por un pastor y llevado a Corinto, donde es adoptado por la pareja real, que no tiene hijos propios.

Al llegar a la adolescencia Edipo consulta al oráculo y recibe su respuesta fatídica: «Matarás a tu padre y te casarás con tu madre». Decide no regresar a Corinto. En una encrucijada de caminos tiene un encuentro violento con Layo, al que no reconoce, y lo mata. De camino hacia Tebas se encuentra con la Esfinge que asedia a la ciudad. Edipo resuelve el enigma que plantea el monstruo y así libera a la ciudad. Entra en ella victorioso y como premio de su triunfo sobe el monstruo obtiene la mano de la reina viuda y el trono de Tebas. Tiene con Yocasta cuatro hijos (Eteocles, Polinices, Antígona, y Crisótemis), y luego descubre toda la verdad de los hechos: ha matado a su

padre y se ha casado con su madre. Todo se ha cumplido tal como había predicho el oráculo. Esa revelación de su pasado, que lo convierte en un criminal, parricida e incestuoso, significa una terrible catástrofe del destino para Edipo. Mientras que Yocasta muere agobiada por el dolor o se suicida, él se exilia y, en Sófocles, antes se arranca los ojos para no ver más el escenario de sus crímenes.

Cierto es que el marco de este relato puede ampliarse hasta incluir, en su comienzo, la maldición de Pélope sobre Layo, brutal raptor de su hijo Crisipo, o aún más, hasta los orígenes de la ciudad de Cadmo (como hace Lévi-Strauss en su análisis estructural del mito), y en sus siguientes etapas, con la maldición de Edipo sobre sus hijos, que se matan entre sí, y con la trágica desventura de Antígona y la muerte de Edipo en la aldea ática de Colono, como un héroe al que los dioses al final le reconocen su osada grandeza. Un análisis completo debería incluir todas esas secuencias, pero ahora nos centramos en la figura del protagonista, con un objetivo preciso: advertir la fuerza poética inmarchitable de la recreación de Sófocles.

Edipo rey fue considerado por Aristóteles como el mejor paradigma de la tragedia clásica tal como él la definió en su Poética. En ese drama se dan de forma perfecta todos los elementos que el gran crítico literario postula como esenciales en la tragedia canónica. Ahí está el famoso «cambio de fortuna», la *peripéteia* perfecta: Edipo, que al principio aparece como gran rey, al final es un criminal condenado y desterrado por sus escandalosos crímenes, como el macho cabrío, el *trágos* o el *pharmakós* ritual, que carga con los pecados de toda la comunidad y debe ser escarnecido y arrojado lejos. La *hamartía* y el *anagnosrismós*, es decir, el «error trágico» y el «reconocimiento» del protagonista, se dan aquí de modo muy destacado. El reconocimiento de sí mismo que va haciendo Edipo en su proceso de búsqueda de la verdad, de «conocerse a sí mismo», volviendo atrás en el tiempo, recobrando a otra luz los hechos de un pasado, que él creía glorioso y ahora surge ante sus ojos como una fatídica serie de errores, está llevado a escena con una evidente maestría. Si vemos la trama como la de una búsqueda policial, nos admira que Edipo tenga todos los papeles básicos: es el detective, el juez, el verdugo y el criminal. Y todo se desarrolla sobre la escena, en una especie de *flashback*, de acuerdo con las normas neoclásicas: unidad de acción, de

tiempo y de lugar. Breve espacio le sirve a Sófocles para precipitar a Edipo de la realeza al abismo. (Si uno compara la versión sofoclea con otras más modernas, como la de J. Cocteau ya mencionada, es muy fácil observar qué prodigio de concentración centellea en la construcción dramática del griego).

La obra de Sófocles muestra su terrible ironía, lo que se suele llamar «ironía trágica» desde su mismo título. *Oidipous tyrannos* es algo más que *Edipo rey* («rey» se decía en griego *basileús*). Un «tirano» es alguien que ha conseguido por sí mismo el máximo poder personal y se alza por encima de las leyes con su autoridad soberana. (De ahí que los antiguos tiranos sean en Grecia personajes algo ambiguos y que luego el nombre de tirano cobrara connotaciones peyorativas, a la vez que la tiranía producía su propia decadencia).

Pero si Edipo ha logrado el trono por su triunfo al salvar a la ciudad de la Esfinge, no olvidemos que era el legítimo heredero de Tebas, como hijo de Layo y de Yocasta. Era un *basileús* de casta, pero de una casta maldita. Reconquista pues el trono de sus padres, pero esa hazaña le es fatal. En el enfrentamiento entre Edipo y Tiresias se revela magistralmente la ironía. Las cosas son muy distintas de lo que parecen, y los espectadores captan toda la carga irónica del diálogo entre un rey que parece sabio y justiciero (pero que los hechos mostrarán que es todo lo contrario) y el viejo adivino ciego, aparentemente débil y perdido (y, sin embargo, el ciego es quien ve el futuro y quien conoce la terrible verdad). Al final de la obra de Sófocles, Edipo ciego y errante se ha asemejado extrañamente al pesaroso Tiresias.

Es muy interesante observar que —por lo que sabemos del mito—, sólo en la versión trágica de Sófocles Edipo se castiga con la ceguera. El tema de la búsqueda de la verdad se ha convertido en el centro de la tragedia de Sófocles. No sabemos que fuera así en la tradición anterior. (Una tradición que conocemos por fragmentos varios, desde las alusiones de la *Odisea* hasta piezas de Eurípides como las *Fenicias*, que presenta variantes muy notorias respecto de la tragedia de Sófocles. Como es, por ejemplo, que no se ahorcara Yocasta al conocer su incesto, y que el viejo Edipo no se arrancara los ojos y siguiera viviendo recluido en su palacio tebano después). Como otros héroes sofocleos, Edipo se encamina, inflexible, hacia la catástrofe impulsado por su propia grandeza de carácter. Su desdicha proviene de su magnánimo empeño,

de «la maldición de la honradez» (W. Kaufmann). Si no se hubiera empeñado en llegar hasta el fondo, acaso podría haberse salvado. Pero es un digno héroe sofocleo, como Ayante o su hija Antígona.

Sin embargo, aunque condenado y portador de un miasma criminal, Edipo es en un sentido profundo inocente y noble. Merecía otro final, más allá del triste éxodo de *Edipo rey*. Y, en efecto, lo consiguió, tal como se nos cuenta en el *Edipo en Colono*. El anciano Sófocles, con sus noventa años, arregló cuentas al final de su vida con su héroe en ese drama extraño. Y trae al maldito vagabundo apátrida hasta la aldea donde él, el piadoso dramaturgo, naciera, en el Ática, para morir como un héroe prestigioso, en un ocaso luminoso.

Volviendo a lo que decíamos, una obra literaria es sólo un hito en la corriente de una tradición mítica. Pero, en el caso de una recreación tan profunda como la de Sófocles, imprime su marca en ésta para siempre. En tal sentido, preguntémonos si la glosa de Freud se refiere al mito o al mito reinterpretado en la tragedia de Sófocles. Edipo no es ya sólo el entrampado en un oráculo fatídico, sino el buscador de la verdad que le lleva al conocimiento trágico. Y, por otra parte, como ha comentado J. P. Vernant con lucidez, es bien cierto que el antiguo Edipo no podía tener el famoso complejo al que Freud dio su nombre. ¿Pero quién después de la lectura freudiana puede presentar a un Edipo que no esté contaminado por ella y nos recuerde tal complejo? Después de Sófocles y de Freud, ya todos somos, o sospechamos que pudiéramos ser, Edipo. Sólo que sin la abrumadora grandeza trágica de un héroe de Sófocles.

Volver

ENEAS Y VIRGILIO. Eneas es hijo de la diosa Afrodita y el troyano Anquises. Es, en la *Ilíada*, uno de los grandes combatientes del lado troyano. Demuestra su valor en múltiples combates, y resulta especialmente protegido por algunos dioses. (En el canto V, cuando se encuentra enfrentado a Diomedes, es socorrido por Afrodita y por Apolo; en el XVIII, será Poseidón quien lo rescate con una nube mágica del avance mortífero de Aquiles). Pero

la grandeza mítica de Eneas está marcada por su trayectoria posterior a la destrucción de Troya. En la noche del incendio y la conquista aniquiladora, Eneas abandonó la ciudad llevando consigo a su padre Anquises y a su hijo Ascanio. Tras una esforzada odisea Eneas arribará con sus exiliados troyanos a las costas del Lacio y allí fundará la ciudad que luego será Roma.

Para nosotros la leyenda de Eneas está definitivamente ligada a una epopeya más duradera que el bronce, un poema cuya huella en la tradición literaria europea ha dejado en sombra todo lo anterior. Del mismo modo que Edipo es el inolvidable héroe trágico del *Edipo rey* de Sófocles, Eneas es —desde la aparición del gran texto virgiliano— el protagonista de la *Eneida* de Virgilio. Y es desde ese texto clásico como debemos rememorar su figura de héroe piadoso y político. La genial reelaboración de la materia mítica en esa epopeya, que es el mejor ejemplo de una épica culta y no popular, una obra refinada y construida de encargo, muestra bien cómo un mito puede cobrar una nueva dimensión en la literatura.

La *Eneida* cobra sus perfiles más definidos al ser situada en su contexto histórico. No sólo porque, como en otros poemas épicos latinos, contenga referencias ocasionales a un pasado histórico próximo, sino porque Virgilio ha adaptado el mito a un presente moldeado por la política de Augusto. Su poema proyecta las intenciones imperiales de éste sobre un escenario mítico, para dar a la empresa imperial un halo fatídico. Intenta justificar el destino de Roma como cumplimiento de un plan divino que comienza con la actuación de Eneas, el piadoso héroe fundador y cumplidor del *fatum*, y que culmina bajo la égida de Augusto. El poema lo comenzó Virgilio el año 29 a. de C. cuando se proclamaba el triunfo de Octavio y se acepta como príncipe de Roma al vencedor de Accio, al tiempo que este restaurador manifiesta su celo conservador y religioso y hace consagrar el gran templo de Apolo en el Palatino. El fundador del nuevo orden, que toma el título de Augusto, de resonancias religiosas fuertes, instó entonces a su poeta predilecto a consagrar a la mítica fundación de Roma un poema épico, que celebrara la fundación de la ciudad por designio divino.

Desviando la atención del mito de Rómulo y Remo (que no convenía evocar, ya que el asesinato de un hermano por el otro podía suscitar el recuerdo de la guerra fratricida reciente en al que Octavio había acabado

sangrientamente con su cuñado y camarada Marco Antonio), Augusto había elegido como un héroe emblemático y providencial a Eneas, el fundador de la familia Julia, con la que entroncaba su propio linaje. La epopeya de Virgilo no arraiga en un mito romano o itálico arcaico, como otros poemas del género, ni presupone una tradición oral popular. Surge intencionadamente como un relato docto, con una estructura formal muy cuidada y sobre la estela de los poemas de Homero. De sus doce cantos, los seis primeros forman una réplica de la *Odisea* —con la huida de Troya, arrasada por los aqueos y las aventuras del errante príncipe exiliado hasta su arribada al Lacio —, mientras que los seis últimos —batallas y asedios en Italia hasta el duelo final en que Eneas da muerte a Turno— son un correlato latino de la *Ilíada*. Las reminiscencias homéricas son ecos buscados por el poeta, que no quiere rivalizar con el patriarca Homero, sino caminar a su sombra por la senda prestigiosa de sus hexámetros. En los cantos II y III cuenta Eneas en la corte de Dido en Cartago sus aventuras, tal y como lo había hecho Ulises en la corte de Feacia (en *Odisea*, cantos IX-XII). En el canto VI Eneas desciende —con la rama dorada y aconsejado por la sibila de Cumas— al mundo de los muertos, como hiciera Ulises en el canto XI de la *Odisea*. La imitación y el reflejo del poema homérico sirve también para destacar en sus contrastes lo que Virgilio quiere resaltar como propio de su héroe.

Ese doble rostro de la *Eneida*, su atención a los modelos homéricos como paradigmas del relato, y su concepción profética y simbólica de la trama mítica, se advierte sobre todo en esa visita de Eneas al Hades. Es un tema tradicional que Virgilio ha colocado en el centro del poema. Pero mientras que Ulises va al Hades a consultar a Tiresias sobre el camino de regreso a Ítaca, aprovechando la breve estancia para charlar con sus antiguos compañeros en ese sombrío y nostálgico ámbito, Eneas tiene un propósito mucho más trascendente y más «nacional».

Todo el episodio está muy bien escenificado. La entrada de Eneas en ese mundo de ultratumba es mucho más solemne que la travesía de Ulises. El paisaje que rodea la entrada a la caverna de la sibila de Cumas es impresionante y lúgubre. Penetra Eneas con el ramo dorado en la mano como un áureo salvoconducto, como los iniciados en los misterios órficos con sus áureas laminillas fúnebres. En ese fantasmagórico ámbito se va a encontrar

no sólo con figuras de su propio pasado —los héroes troyanos y la amante Dido, ahora desdeñosa— sino también, cuando avanza con su padre por los Campos Elíseos, con las grandes figuras de la historia de la futura Roma, hasta Augusto. La visita al mundo de los muertos abarca no sólo el pasado, sino atisbos futuros del glorioso destino de Roma, en un cuadro profético. Eneas se siente comprometido en ese plan nacional que dará al pueblo romano y sus jefes el dominio del mundo. Así sabe que su destino personal se trasciende en esa misión de caudillaje de todo un pueblo y sale como trasfigurado de la visita al Hades. Algo que no tiene precedente ni paralelo en la *Odisea*. Ahora el héroe ve claro su destino y acata piadosamente ese destino como un deber. El héroe «piadoso», *pius Aeneas*, asume, con una lúcida sumisión, su papel, con un *amor fati* estoico y ejemplar. Encarar la construcción del Imperio como una necesidad histórica, en el que los caudillos sucesivos se vieran como instrumentos de la voluntad divina, era lo que Augusto quería. Eneas era un instrumento divino, como él mismo, héroe piadoso, *pius*, en cuanto cumplía con su deber familiar, *dux fatalis* en cuanto encarnaba la decisión de la divinidad.

Esa concepción del héroe determina el desenlace del episodio amoroso más famoso de la *Eneida*: el encuentro con la reina de Cartago, la apasionada Dido. La figura de Dido, que pudo acaso tomar Virgilio de algún escritor anterior (Timeo, Nevio o Varrón), es la de la bella princesa que acoge al héroe peregrino con amor. Cuenta con precedentes homéricos, como Circe y Calipso. Y míticos, como Ariadna o Medea. Dido es una reina seductora, una tentación erótica a la que el héroe debe hacer frente. Desde el punto de vista de la tradición literaria la figura más cercana es la de Medea, tal como la pinta el helenístico Apolonío Rodio en el libro III de sus *Argonáuticas*. Virgilo conocía bien a este poeta y Dido guarda algunos reflejos de la enamoradiza Medea, pero Dido podía evocar también a los contemporáneos la silueta de la peligrosa Cleopatra, que desvió a Marco Antonio. El talante de Eneas como elegido para una misión política trascendente le lleva a abandonar a Dido sin muchos remordimientos. (También Teseo abandonó a Ariadna de modo furtivo). Dido se suicida mientras Eneas navega rumbo a Italia. Y es su maldición la causa mítica de la secular enemistad de Roma y de Cartago (que se saldará con la destrucción de esta ciudad). Es justamente

su sentido de la piedad lo que hace a Eneas tan despiadado con el amor de la bella cartaginesa.

El protagonista de la *Eneida* da un ejemplo moral. Es piadoso y justo, como no lo fueron Aquiles ni Ulises. «No hubo otro más justo que él por su piedad ni más grande por sus haza ñas guerreras», escribe Virgilio (I, 544).

Ese aspecto moral del héroe sirve bien a la propaganda augústea. Piedad familiar evidente es la de quien salió de Troya con su mujer, su padre y su hijo. Por el camino sufrió perdida de los dos primeros. (La pérdida de su mujer es muy oportuna para el matrimonio posterior de Eneas con Lavinia, que le asegura el trono del Lacio). Su padre, ya muerto, le acompaña en la visita a los Campos Elíseos, y es sintomática esa piedad filial. Recordemos cómo es normal que la figura del padre del héroe se quede ensombrecida en los mitos. (Como Peleo, padre de Aquiles, o Laertes, padre de Ulises, por ejemplo. Ya O. Rank lo explicó bien en *El nacimiento del héroe*). En cambio las madres divinas, como Tetis o Afrodita, suelen acudir en auxilio de sus hijos en momentos de apuro. Ulises encuentra en el Hades a su vieja y afectuosa madre (que no era diosa, desde luego). Eneas reencuentra a su padre y Anquises le sirve de guía en el paseo del Más Allá.

La continuidad familiar de la *gens Julia* vinculaba a Julio César y a su heredero Augusto con Eneas, a través de su hijo Julo; y, a través de Eneas llegaba a la misma diosa Venus Afrodita. En el templo romano de Marte Vengador, erigido en memoria del asesinado Julio César, estaban representados todos los antepasados de la familia imperial, destacando a Eneas. Su imagen desfilaría entre las de los antepasados ilustres de la familia en el apoteósico cortejo fúnebre del emperador Augusto años más tarde. Gracias a Virgilio el mito de Eneas se configuró como un gran mito político sin perder su atractivo poético. Pero no deja de ser una paradoja que un poeta tan delicado, lírico, sensible y melancólico contribuyera con esta epopeya a la propaganda nacional y a la próxima deificación del taimado y maquiavélico Augusto.

¿Por qué quiso Virgilio, en sus últimos días, quemar el manuscrito de su *Eneida*, en cuya composición llevaba trabajando más de diez años? La explicación más habitual, aunque no la más verosímil, dice que estaba insatisfecho de su realización y prefería aniquilar el texto que dejarlo con

algunas pequeñas imperfecciones. Pero es raro que sólo por eso quisiera destruir la obra ya construida para pervivir *aere perennius*. Pensemos en otras hipótesis. Imaginemos que Virgilio —en esa noche que H. Broch novelará con espléndido y trágico lirismo en *La muerte de Virgilio* (1946)— comprendió que la literatura, para la que había vivido, no justificaba una vida y que la gloria *post mortem* no valía la pena. Y que el sacrificio de su laborioso poema, en los umbrales del misterio que iba a traspasar, podía ser una valiente muestra de magnanimidad.

No es probable que Virgilio, de suave talante y ánimo epicúreo, se sintiera atormentado por temores religiosos y tratara de borrar su obra por escrúpulos místicos, como hizo N. Gogol cuando quemó el manuscrito de la segunda parte de *Las almas muertas*. Pero tal vez pensó que la sumisión al plan de Augusto había sido excesiva. Quizá en la soledad de su lecho dé agonía pensó que la sumisión de Eneas a un destino imperial, con la renuncia a un amor libre y a una ventura personal, todos esos trazos morales que perfilaban su trayectoria ejemplar no debían ser predicados. Acaso pensaría entonces que Eneas no debió de renunciar a su amor con Dido y que el programa heroico envolvía una falsificación. Tal vez quiso negarse a seguir el juego a la propaganda oficial en esos últimos momentos.

Así que tal vez entonces trató de destruir su manuscrito. Pero fue tarde. Sus amigos rehusaron cumplir sus deseos. El taimado Augusto velaba por la conservación del poema y difundirlo para exaltación de Roma y de sí mismo.

El caso es que nunca sabremos cuántas dudas y recelos asaltaron a Virgilio en sus últimos momentos. Sabemos que fue tímido, celoso de su intimidad, ambiguo en sus pasiones, de salud delicada y humor melancólico. Su sensibilidad y su sentido musical del verso le predisponían a ser un gran lírico. Su temperamento le alejaba de los ejercicios de las armas y de la política activa. Es extraño que este gran poeta, tan sensitivo, tan refinado en sus lecturas y sus palabras, tan delicado en la composición de sus versos, acabara celebrado como un poeta épico, por un largo relato de heroicos furores y de propaganda imperial, como un émulo romano de Homero.

Volver

EROS. Tremendo es el poder de este dios, ligado al mundo del amor, donde acompaña y sirve a la diosa Afrodita. Eros es poderoso y fugaz, y ha recibido muchas atenciones de los poetas y los filósofos. Recordemos dos breves himnos, incluidos en sendas tragedias clásicas. El primero en la *Antígona* de Sófocles (vv. 781-807), y el segundo en el *Hipólito* de Eurípides (vv. 525-532):

Eros, invencible en la batalla,
Eros, que sobre las fieras te precipitas,
que en las tiernas mejillas de las doncellas
pernoctas, y vas y vienes por las ondas del mar
y las agrestes guaridas de las fieras salvajes.
Nadie de ti puede escapar, ni entre los inmortales,
ni entre los humanos, efímeras criaturas.
Quien te posee, enloquecido queda.
El corazón del justo tú lo desvías
a la injusticia para su propia ruina.
Tú eres también quien suscitó
esta disputa entre gente de la misma sangre.
Vence, ya se ve, el deseo producido
por los ojos de una novia buena para el lecho;
ese deseo que se asienta entre los amos supremos
junto a sus leyes augustas, porque es
en su juego invencible la diosa Afrodita.

(Sófocles, ob. cit.)

Eros, Eros, que por los ojos
instilas el deseo, inspirando dulce deleite en el alma
de aquellos a quienes atacas.
Nunca te me muestres unido a la desdicha,
ni desacompasado acudas.
Pues ni el dardo de fuego ni el de las estrellas
es tan potente como el dardo de Afrodita,
que lanza de sus manos,

Eros, el hijo de Zeus.

(Eurípides, ob. cit.)

Eros personifica el impulso erótico, el anhelo amoroso que irrumpe en el alma con fogoso ímpetu y arrastra a acciones descontroladas. Es el amor pasión que penetra por los ojos e inflama el corazón, como una herida de misteriosa e íntima flecha. De ahí las imágenes que acompañan a su figura y, de ahí, también su conexión con la divina Afrodita, diosa de la pulsión sexual. Notemos cómo en ambos textos se subraya la profunda unión entre ambos y cómo el dardo se les adjudica a uno y otra, a Eros y a Afrodita. Ambos son invencibles en la batalla: *aníkate máchan* es Eros, *ámachos theós* es la diosa. Pero esa batalla es un juego erótico, porque juguetean ambos con el amante que sufre esos dardos fulgurantes.

Ya hemos tratado de la magnífica gracia y la terrible fuerza de la diosa del amor, y ahora conviene delimitar el dominio de Eros. Que es un dios menos delimitado por la tradición mítica antigua y con más papel en la poesía que en el culto religioso. Lo cierto es que no es mencionado por Homero, mientras que Hesíodo lo evoca en dos pasajes diversos, y con distinto énfasis. Es en su *Teogonía* (vv. 120-122), donde nos cuenta que surgió entre los primeros seres divinos del mundo, después de Gea, la Tierra primordial, y lo califica así: «Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, el que produce desmayos, y somete en el pecho la prudente voluntad y el entendimiento de todos los dioses y los humanos todos». Ahí surge Eros entre los poderes primigenios del Universo, a la par de Erebo, Noche y Cielo. Es una fuerza cósmica, que encuentra su opuesto luego en Eris, la discordia, surgida más tarde. Está en los orígenes de las genealogías divinas, pero no tiene descendencia ni se aparea con otro poder divino. Podemos suponer que mueve a los demás como un furor genésico en el centro mismo del proceso divino.

Ese papel está de acuerdo con el que le asigna la Teogonia órfica, que revelaba que Eros surgió del huevo cósmico inicial y dio origen a los demás seres divinos y luego, a través de las cenizas titánicas, a los humanos. Recordemos un famoso pasaje de las *Aves* de Aristófanes que nos ofrece una parodia muy clara de esos textos mistéricos del orfismo: «El vacío, la Noche,

el negro Erebo y el ancho Tártaro existían y no había aún tierra, aire ni cielo, cuando la Noche de negras alas puso en el seno del Erebo un huevo huero. De éste nació, al pasar el tiempo, Eros, objeto de deseo, refulgente en su lomo con alas, turbión más rápido que el viento. Se unió Eros al vacío alado en el Tártaro vasto y negro, y así dio el ser a nuestra raza y la sacó a la luz primero. Pues no existían aún los Inmortales. Eros unió los elementos más tarde, y sólo y al unirlos unos a otros nació el Océano y el Cielo, nació la Tierra con la raza imperecedera de todos los felices dioses» (*Aves*, vv. 693-702). El autor cómico pone este remedo del mito cosmogónico órfico en boca de uno de sus personajes, pero en su tono paródico conserva lo esencial. Por otros fragmentos órficos sabemos que ese dios salido del huevo tenía varios nombres, además de Eros, Fanes, Metis, Protógono y Ercicefeo. Fanes-Eros se identificaban luego con Dioniso y era devorado por los Titanes violentos para resurgir después gracias a Zeus. Pero dejemos aquí esta revelación de la secta órfica.

Hesíodo vuelve a nombrar a Eros en el nacimiento de Afrodita, surgida de la espuma marina cerca de Chipre: «Allí la escoltó y siguió el bello Eros e Hímeros, apenas ella hubo nacido y marchaba hacia la familia de los dioses» (íd., vv. 201-202). Podemos recordar la representación de la escena en el cuadro de Botticelli. Pero ¿es éste el mismo dios primordial del comienzo del mundo? Como acompañante y acólito de la diosa, emparejado con el Deseo, *Hímeros*, parece una figura menor y grácil, que los pintores representan como un bello adolescente en el cortejo de la diosa. Como el Deseo y la Persuasión (*Peithó*) se integra en el séquito de Afrodita, como un *daímon* menor a su servicio.

Pero conserva cierta independencia de la diosa, como se sugiere en el *Himno homérico a Afrodita*. Eros e Hímeros pueden herirla también a ella, como allí se relata en su enamoramiento del bello Anquises. (Cierto es que allí se dice que ella sintió un dulce deseo, *glykys hímeros*, a la vez que a él lo dominó Eros, *eros heile*).

Por otra parte, Eros no recibía culto en Grecia de modo habitual. Con excepción de un pequeño santuario en Tespias de Beocia, donde era adorado en forma de piedra negra. Luego Platón colocó una estatua de Eros en la entrada de su Academia. Contrasta con esa falta de liturgias las múltiples

alusiones al poder divino de Eros que encontramos en la literatura arcaica y clásica, en los líricos y en los tragediógrafos y en los filósofos. Es muy marcadamente Platón quien retoma esa tradición y la discute en los varios discursos eróticos de su *Banquete*. Las cuestiones un tanto tópicas sobre el poder de Eros y su figura, si tiene o no alas, si es mejor entre seres distintos de carácter y de sexo, etc., se plantean ahí, en ese marco ilustrado y amistoso, con lucidez. Como un premio a la propia teoría de Platón, puesta en boca de Sócrates que la cuenta como recibida de la misteriosa sacerdotisa Diotima, trasciende todos esos tópicos en una síntesis espiritual nueva.

Hay, por tanto, seis elogios de Eros a cargo de seis comensales del simposio. Fedro y Agatón elogian el poder de tan gran dios, el más antiguo para Fedro, el más joven según Agatón. Pausanias y Erixímaco postulan dos Eros en correspondencia con dos Afroditas; la Celeste (*Urania*) y la Popular (*Pandemos*), y Pausanias refiere esa dualidad a las relaciones humanas, y el médico Erixímaco a todos los seres de la naturaleza. Aristófanes cuenta su mito: Eros impulsa a buscar la otra mitad, la complementaria, del ser primigenio que Zeus escindió, explicando que cada uno es sólo medio ser añorante de su otro medio (que puede ser de sexo masculino o femenino, puesto que caben ambas posibilidades). Para Sócrates-Diotima Eros es no un dios, sino un genio intermediario que permite trasformar la aspiración hacia la belleza y el bien, que todo hombre experimenta, en un anhelo permanente de procrear en la belleza, en este mundo sensible en el caso del cuerpo y en el espiritual en el caso del amor del alma.

Es muy interesante que Platón exponga una nueva genealogía de Eros, hijo de Poro (*Poros*) y de Penia (*Penía*), del Poderío en recursos y de la Penuria, en una fascinante alegoría, que explica los aspectos opuestos del amor, rico en recursos y siempre mendicante, generoso y necesitado, un *daímon* o ser divino intermedio entre la plenitud y la indigencia, siempre tenso y alerta en busca del amado. Coincide Platón con la visión tradicional de Eros en señalar que es, ante todo, anhelo pasional hacia el otro, ansia amorosa que la distancia tensa y la nostalgia potencia. En el mito del origen de Eros quiere explicar la ambigüedad de su carácter, su audacia y su menesterosidad. Pero el que Sócrates —portavoz de la lejana Diotim— pueda inventar aquí una genealogía nueva, indica ya que no existía una versión

canónica sobre el origen de Eros. Muchos poetas antes lo hicieron hijo de Afrodita, aunque con distintos padres. Así Safo lo invoca como hijo de Afrodita y de Urano; Ibico, de Afrodita y Hefesto; Simónides, de Afrodita y Ares; Eurípides, como hijo de Zeus; Cicerón, como hijo de Afrodita y Hermes, mientras que Píndaro, Baquílides y Apolonio lo consideran hijo de la diosa, pero no mencionan al padre.

El relato alegórico de Sócrates encaja bien en el ambiente ilustrado de la cena de Agatón, donde también el comediógrafo Aristófanes ha contado otro mito sobre el origen del impulso amoroso: el de los seres demediados que buscan a su mitad perdida. Pero Platón no comparte a buen seguro la explicación del cómico. Por el contrario, en la versión del impulso erótico que da Sócrates se excluye que el eros tenga un objeto preciso que pudiera colmar el ansia del amante. Eros se define como tensión y anhelo del otro inequívocamente personal y que no puede satisfacerse del todo en este mundo. Ese ansia de procrear en la belleza no se apacigua en los cuerpos bellos, sino que tiende a sublimarse en un afán de belleza inmortal. Platón hablará luego del amor cósmico, ese amor divino «que mueve el sol y las estrellas», según el verso de Dante.

De ahí que Platón, a la postre, deje de lado a Afrodita. La diosa patrocinaba el acto sexual y los placeres derivados, pero el eros platónico va siempre más allá, sin detenerse en lo afrodisíaco. Es la sublimación de la pasión natural al servicio de lo espiritual.

En la imagen de la flecha fogosa con que hiere Eros, como en el clásico dicho francés del *coup de foudre*, se expresa la fatalidad del golpe que ese dios infiere. Muchas representaciones poéticas hay en la literatura griega de ese efecto del flechazo. Ejemplar me parece la escena que pinta Apolonio de Rodas en el libro III de sus *Argonáuticas* al describir cómo el dios flechó el corazón de la joven princesa Medea, al ver al héroe Jasón. En las novelas griegas también suele ser la visión del otro la que hechiza de golpe, como el ataque de una enfermedad súbita. El joven o la joven es presa de una dolencia enfermiza que lo deja sin fuerzas. *Eros* como *nósos* es un tópico del género en el alba del romanticismo.

Pero los efectos del embate de Eros están ya descritos en la lírica arcaica. Arquíloco y Safo inician una serie de metáforas que llegan como tópicos

manoseados por incontables poetas hasta las novelas bizantinas. Eros es una «bestezuela dulciamarga», un temblor que traba la lengua y da vértigos, un íntimo escalofrío que causa desmayos, un vendaval que sacude el alma, un frenesí que enloquece. Como Sófocles y Eurípides advierten, Eros impone su ansia por encima de los deberes del pudor y del respeto familiar. En su anhelo de poseer al amado o la amada quiebra todo reparo. Si Afrodita apunta sobre todo al placer sexual, Eros quiere más, e incluye la sexualidad, pero su arrebato es personal y total, y por ello puede ser trágico y destructivo.

Esa distinción entre lo erótico y lo afrodisíaco la expresó bien C. S. Lewis (en su libro *The Four Loves*, capítulo V) cuando escribe: *Sexual desire, whithout Eros, wants «it, the thing itself»; Eros wants the Beloved*. Pero aunque la distinción entre el territorio de Venus y el de Cupido está bastante clara, quedan muchos roces. A veces Afrodita conduce a Eros y otras al revés. Afrodita se integra en la sociedad mejor que Eros, pues la pasión erótica es rebelde a toda norma social y arrastra a veces a la muerte. (Véase el caso de Tristán e Isolda, aunque no sean personajes griegos).

Platón, con su empeño filosófico, ha dotado a Eros de un valor trascendente en su función de orientar el alma humana hacia el cosmos divino, por encima del mundo sensible y de sus bellas apariencias pasajeras, en ese anhelo espiritual capaz de sublimar los impulsos eróticos nacidos del mundo corpóreo. Por eso hay en él un evidente menosprecio de los placeres de Afrodita, que se satisfacen con la sensualidad y la belleza efímera. De algún modo vuelve así Eros en Platón a mostrarse como el gran *daímon* de la *Teogonía* hesiódica, ese dios primordial que impulsó la creación del cosmos universal, aun siendo él un dios sin descendientes. Eros es la fuerza divina que imanta el cosmos y eleva el alma hacia el Bien y la Belleza última. Mueve el alma con fervor erótico hacia lo divino.

Pero si para la especulación filosófica es seductora esa representación platónica, no olvidemos que para la tradición iconográfica y poética ha sido enormememente productiva la imagen de Eros como un niño alado, dotado de un arco y unas flechas, y una antorcha, pequeño dios juguetón, travieso, pícaró, indomable. Es el hijo de Afrodita —que debe recurrir a él para que intervenga en favor de los héroes, como en el enamoramiento de Medea por Jasón en los *Argonautiká* y Dido por Eneas en la *Eneida*—, un bribonzuelo

divino, que puede multiplicarse en las figuras de angelillos y angelotes, repetidos Erotes decorativos, en muchas pinturas y relieves. En el arte helenístico ese Eros seductor que cabalga en la grupa de los centauros, y acompaña en su séquito a Dioniso, y sufre la picadura de un mosquito o alguna pequeña aventura, aparece sonriente y ubicuo. Su nombre latino es Cupido, y en la literatura tardía tiene a su vez amores con Psique, el Alma personificada en una bella e ingenua muchacha, dispuesta a sufrir por mantener el amor de su amado. (Así en el cuento maravilloso insertado en la famosa novela de Apuleyo *El asno de oro*, en un bello relato donde a Venus le toca el papel de dura suegra).

Volver

ESFINGE. La imagen de la Esfinge, monstruo alado de cuerpo de leona y rostro y pecho femenino, es muy antigua en Grecia. Ya en la época micénica aparece en monumentos fúnebres, como los de las Sirenas, vinculada al culto de los difuntos, al ámbito oscuro y ctónico de la muerte. Guardiana de la tumba y fantasma del mundo infernal, a la vez, es uno de esos monstruos femeninos que provocan terror, perseguidora de hombres, como las Harpías y las Erinias. En efecto, como muy bien ha señalado Ana Iriarte, es «un *daímon* de pesadilla que forma parte de la nutrida familia de vampiresas griegas, entre las que se encuentran las Erinias defensoras de la causa materna y las Sirenas. Como estas otras asaltantes de hombres, la Esfinge recibe comúnmente el calificativo de «virgen», *parthènos*, un calificativo que, en la medida en que trasciende el sentido puramente fisiológico para expresar el *status* marginal del personaje al que se refiere, no sólo no está en contradicción con el erotismo implicado en los actos de estos *daímones*, sino que remarca su oposición al ámbito masculino».

La imagen más habitual de la Esfinge la presenta sentada aguardando o enfrentada ya al viajero al que le plantea un enigma. Pero otras pinturas nos dan una imagen distinta: la Esfinge vuela y se precipita sobre un joven o lo tiene ya preso en sus garras. Atrae a los caminantes con su canto —como las Sirenas a los navegantes— y los hechiza con sus palabras enigmáticas.

Habita en el monte Ficio, pero puede presentarse en las afueras de un ciudad para asediarla, con permiso de los dioses. Como hizo con Tebas, para encontrarse con Edipo. Es, según el texto de *Edipo rey* de Sófocles, una «horrible cantante», una «perra rapsoda», «una profetisa de afiladas uñas». En el mito tiene su encuentro definitivo al enfrentarse a Edipo. Le plantea el enigma famoso: «¿Qué tiene voz, y cuatro, dos y tres pies?». El sagaz Edipo contesta: «El hombre». La Esfinge se da por vencida y desaparece. (La respuesta no nos parece tan difícil que justifique el orgullo de Edipo cuando, enfrentado a Tiresias en la tragedia de Sófocles, se jacta de su saber oportuno. Tal vez, opinan algunos comentaristas sutiles, Edipo no sabe apurar del todo el sentido de la cuestión, ya que el enigma alude a la compleja realidad del ser humano, niño, hombre erguido, y viejo con bastón, pero también a que uno debe aplicarse el dicho délfico «conócete a ti mismo», algo que Edipo hace demasiado tarde, para su desdicha).

Por su genealogía, la Esfinge es hija de una pareja de horrendos monstruos, de Equidna y de Tifón. De algún modo recuerda, por contraste, otro monstruo femenino y seductor: la Quimera, que también atrae y destruye a los jóvenes, al pasar, enigmática también. Pero la Esfinge suele ser representada —no siempre, pero muy a menudo— sedente y serena, aguardando a sus víctimas. Y, a juzgar por las imágenes, posee un rostro de plácida belleza, ojos abiertos y poderosas alas. Los pintores modernos le han descubierto —para hacer más atractiva su feroz feminidad— unos bellos y rotundos pechos de mujer.

Volver

EUROPA A LOMOS DE UN TORO DIVINO. Del mito de Europa nos queda en la memoria una frívola y curiosa estampa: la de una joven hermosa cruzando el mar sobre un toro blanco y marinero. Infinitamente repetida por los artistas, desde la Grecia arcaica y helenística hasta Picasso y Botero, pasando por Tiziano y Rubens y mil más, la bella sobre el taimado y suave toro evoca la treta triunfal del olímpico enamorado. Nada menos que Zeus se

metamorfoseó en manso toro por ella, y ella se dejó raptar y amar, alegre y divertida, pasado el primer susto.

Europa era una bellísima princesa de Tiro, hija del rey Agenor. Zeus, disfrazado de toro, se le acercó cuando ella paseaba por la orilla del mar con sus doncellas. El toro blanco y manso se dejó acariciar por la doncella, la invitó a montar sobre su lomo, y luego de pronto se internó en el mar con su bella carga. La sorprendida joven se asía a los cuernos y Eros guiaba a la extra ña pareja hacia la isla de Creta. Allí, cerca de Gortina, fue donde el dios amante se unió sexualmente a la princesa fenicia. Y del amor de la pareja nacieron Minos, Radamantis y Sarpedón, que fueron ilustres soberanos de Creta y de Licia, y luego, en el mito del juicio de las almas, jueces del tribunal en el Más Allá.

En busca de la princesa raptada abandonaron Fenicia los hijos de Agenor, impulsados por éste. Cadmo, Fénix, Cílix, Taso y Fineo vagaron por distintos países sin encontrar su rastro. Y se establecieron en lugares diversos, ya que su padre les había amenazado si trataban de regresar a Asia sin la hermana raptada. Fénix recorrió Libia, Cadmo fundó, siguiendo a una vaca, la ciudad de Tebas en Beocia, Cílix se quedó en la Cilicia, Taso pobló la isla de Tasos, y Fineo se estableció en la región costera del mar Negro, a la izquierda del Bosforo.



Europa y el toro.

Gliptoteca Carlsberg, Basilea.

El rapto tuvo, pues, notable trascendencia mítica. Pero es interesante recordar que Heródoto nos da una curiosa versión evemerista —*avant la lettre*, ya que Evémero escribió su teoría mucho después— del rapto mítico. Según el historiador jonio, el rapto de Europa fue uno más, el más famoso, de una serie de raptos de mujeres (cometidos por viajeros audaces y no por dioses lascivos) que originaron querellas y guerras entre europeos y asiáticos. En su *Historia*, 1, 2, cuenta que los piratas fenicios raptaron de Argos a lo, hija de Inaco. En su turno, los griegos robaron a Europa de Tiro. Y luego se trajeron a Medea de la Cólquide. Al final, el troyano Paris sedujo a Helena, la bella esposa de Menelao de Esparta, y se la llevó en su nave a Troya. Y de ahí vino la funesta y larga guerra cantada por Homero. (A Heródoto le parece mal esa reacción tan exagerada, la de promover una guerra tan mortífera por el rapto de una princesa que, además, se dejó raptar a gusto).

El rapto de Europa lo cuenta muy morosamente el poeta Ovidio —al final del libro II de sus *Metamorfosis*— y de ese relato dependen muchas de las pinturas posteriores. «Se atrevió también la princesa, / sin saber a quién montaba, a sentarse sobre el lomo del toro; / entonces el dios deja poco a poco la seca arena, / pone ya los falsos cascos de su patas en la orilla, / luego se adentra en las aguas y por el mar abierto se lleva a su cautiva. / Se asusta Europa y vuelve su mirada a la costa que, raptada, / le va quedando atrás, y con la diestra agarra un cuerno, apoya la otra /mano en el lomo; y tremolan sus ropas agitándose al viento.»

He ahí la inolvidable imagen. Es la rara estampa de la bella asida a los cuernos del toro blanco de suave pelaje y mirada amorosa, taimado raptor que nada por un mar sereno, escoltado por unos cuantos amorcillos sonrientes. ¡Todo un triunfo de Eros! El dios del impulso erótico ha forzado a Zeus a adoptar disfraces diversos: águila, cisne, lluvia de oro, para gozar de sus varias amadas. Pero tal vez sea ésta la imagen pictórica que más ha impresionado a artistas y escritores. Ya la novela de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, de fines del siglo II, comienza con una descripción de esa estampa. Una conocida reflexión moderna sobre los mitos, la de R. Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, comienza también con este mismo motivo. El motivo sirve también, tomado como un mítico emblema, para título de meditaciones políticas de largo alcance teórico, como las de Luis Diez del Corral en su libro *El rapto de Europa*.

No olvidemos, por otro lado, que el mito del toro seductor, más allá de su amable faceta galante, pudo tener un trasfondo ritual en la antigua y mistérica Creta. Un eco misterioso de fiestas taurinas y rituales lunares, allí en la isla de Zeus y Minos, en el Laberinto del Minotauro, perdura en las máscaras y los símbolos festivos de un toro de grandes ojos y cuernos de oro.

F

FAUSTO, un mito literario y moderno. He aquí un mito cuya formación podemos rastrear a través de una serie de textos y ver cómo la leyenda —sobre un personaje de existencia real— ha dado lugar en una tradición continua a sucesivas reinterpretaciones literarias, y cómo esa figura mítica se ha elaborado intelectualmente hasta convertirse en uno de los grandes símbolos del hombre occidental, inquieto y fatalmente «fáustico». (Fausto está desengañado de su saber especulativo y de la pura teoría y siente el ansia de recuperar el tiempo pasado en sus estudios, y de cambiar el mundo y de emular al Creador mediante la técnica y la magia). Fue O. Spengler quien en su libro *La decadencia de Occidente* (1918) quiso oponer el carácter e impulso «fáustico» de la civilización europea moderna al talante «apolíneo» del mundo antiguo clásico, como el rasgo más destacado de nuestra modernidad.

Pero en la configuración de ese mito de Fausto, que deja una muy numerosa estela de libros y ensayos de toda clase a lo largo de más de cuatro siglos, podemos destacar algunas obras que nos parecen decisivas o, al menos, de impronta profunda en esa tradición. Señalemos cuatro hitos muy bien conocidos: la anónima *Historia von Doctor Johan Fausten* (Francfort, 1587), la *Tragical History of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe (representada ya en 1594, impresa en 1605), el *Fausto* de Goethe (*Primera parte* en 1808, *Segunda parte* en 1832) y, finalmente, el *Doctor Faustus* de Thomas Mann (1947).

Pero hay cientos de ensayos y una serie variada y amplísima de composiciones varias sobre esa figura enigmática y emblemática de las ansias del espíritu moderno, especialmente en Alemania, pero también en muchos

otros países y lenguas. (El largo artículo de E. Frenzel en su *Diccionario de argumentos* y el de A. Dabezies en el *Dictionnnaire* de P. Brunei pueden dar una idea de los más importantes de ese progresivo repertorio). Junto con Donjuán y Carmen es Fausto uno de esos personajes que pronto adquieren, a partir de un texto literario, una riqueza semántica que trasciende en mucho sus orígenes. Pero tiene una significación más intelectual que esos otros mitos modernos, y además incorpora luego en su leyenda (a partir de la obra de Goethe sobre todo) unas figuras secundarias de profundo interés, como son el diablo Mefistófeles, la ingenua Gretchen o el fantasma de la bella Helena, de inolvidable perfil mítico.

El núcleo más antiguo de la trama mítica lo proporciona la figura de un tal Johan o Georg Faustus, que vivió entre 1480 y 1540 en las ciudades de Wittemberg, Erfurt e Ingolstadt, y tuvo una fama rara en los círculos universitarios de estas ciudades alemanas. Practicaba ciertas ciencias de notable prestigio en la época: la medicina, la astrología, la alquimia y también la charlatanería a juzgar por sus contemporáneos. Se contaba de él que era un experto en artes mágicas y que había ejercido la nigromancia, junto con la profecía, en la ciudad de Cracovia. También había intentado practicar el vuelo en Venecia. Al final, tuvo una muerte súbita y borrascosa; fue degollado o se lo llevó el diablo en forma de perro.

De esas cábalas sobre su figura nació el libro popular sobre su vida y andanzas, un anónimo *Volksbuch*, que se editó en 1587 en Francfort y que tuvo una asombrosa difusión. En él se cuenta cómo, ya en Cracovia, acordó un pacto con el diablo Mefistófeles; durante veinticuatro años el demonio le ofrecería cuanto deseara para cumplir sus aspiraciones terrenas, luego se quedaría con su alma para siempre. Ocho años de placeres y estudios mágicos en Wittemberg, luego otros ocho de viajes peregrinos y suntuosos, en los que con sus artes mágicas asombra a todos, incluidos el Papa y el Emperador, luego el retorno a la ciudad de Wittemberg, donde conjura al fantasma de la bella Helena de Troya, con la que se casa y tiene un hijo, para concluir su vida agitada con una patética muerte entre terrores y una confesión inútil.

La leyenda aumentó pronto con nuevos episodios, pero ahí está ya lo esencial de la silueta mítica de Fausto. Es un aventurero cínico y maestro en saberes oscuros, en magia y ocultismo, que mediante un pacto con el

demonio (el diablo Mefistófeles) logra colmar sus deseos, a costa de su condenación eterna. Podemos advertir ciertos precedentes, como los magos Cipriano o Teófilo, en la tradición medieval de los pactos diabólicos, y ecos de figuras del Renacimiento, como Paracelso, por ejemplo. Pero en Fausto esos rasgos se combinan para constituir un personaje mítico peculiar. Sus rasgos inconfundibles son, como indica E. Frenzel, «su orgullo de sabio, la ambición y el ansia de poder del intelectual, cuyo anticristianismo no se expresa ya solamente en el pacto satánico, sino también en su unión con la Helena de la antigüedad clásica, o sea pagana, que actúa como instrumento del infierno».

El gran dramaturgo isabelino Christopher Marlowe supo refundir el argumento de esa biografía fabulosa y popular en una tragedia barroca con un impresionante trasfondo religioso. De nuevo cito a E. Frenzel: «Marlowe ajustó el destino de Fausto a un ritmo visiblemente dialéctico, en el contraste del ángel bueno y el ángel malo, de la Biblia y la magia, del arrepentimiento y el pecado, de escenas trágicas y cómicas. Marlowe destacó el latente titanismo de Fausto y la oscura melancolía de Mefistófeles, convertido casi en compañero de desgracias, creó el grandioso monólogo inicial del cuarto de estudio y terminó con la condenación inevitable, cuya proximidad es anunciada por las doce campanadas del reloj. El coro final lamenta la terrible caída del hombre arrogante».

Hubo mucho otros intentos dramáticos de recrear a Fausto. Puede recordarse el eco de la figura semejante del mago Cipriano en *El mágico prodigioso* de Calderón (1637), pero la perspectiva católica imprime aquí un rumbo distinto a la trama. Puede mencionarse que Lessing redactó dos bocetos dramáticos para un *Fausto* que no desarrolló, pero cuya originalidad estaba en su salvación final. Luego, en la época del primer romanticismo alemán la figura del ambicioso y melancólico nigromante sedujo la imaginación de varios poetas. Pero todos los esbozos románticos quedaron a la sombra de la espléndida recreación de Goethe.

A Goethe pronto le atrajo la leyenda, que iba a obsesionarle hasta su muerte. Ya en 1790 compuso un fragmento poético sobre el mito. Pero no fue hasta 1808 cuando publicó su *Fausto. Primera parte*, que completaría con una segunda veinticinco años más tarde (1832), en el último período de su

larga vida. Hay grandes diferencias entre una y otra (pero la riqueza de sus argumentos desborda cualquier resumen que podamos hacer ahora). La primera es la de los inolvidables diálogos del sabio escéptico con su fámulo Wagner y con el refinado Mefistófeles y el encuentro y el amor con Margarita (Gretchen) de tan triste final. La segunda ofrece un simbolismo más complicado, con su evocación de varias figuras de la antigüedad clásica, como el fantasma de Helena y con la cabalgata del tropel turbulento de máscaras y espíritus de la noche de Walpurgis. La obra concluye con la salvación de Fausto, a quien su eterna inquietud y su ansia de acción, siempre insatisfecha y superadora del egoísmo, y su anhelo de progreso nunca saciado en el placer, le salvan de la trampa de Mefistófeles. Dios ha ganado la apuesta al final.

Entre los numerosos *Faustos* posteriores nos limitaremos a destacar la novela tardía de Thomas Mann. Su *Doktor Faustus* refleja menos el personaje goethiano que el mago desdichado del libro popular del XVI. El protagonista no es aquí un sabio melancólico y ansioso de acción y placeres, sino un músico que aspira a realizar una obra genial y pacta con el demonio para lograr así su objetivo artístico. Thomas Mann ofrece la narración de la vida del compositor Adrian Leverkühn a través de la pluma de un fiel compañero y admirador, que relata con simpatía sus desventuras. Es un artista genial y a la vez un enfermo condenado. Mediante el pacto diabólico consigue crear una obra nueva, pero se ve alejado de la vida, solitario, sin amor, amargado, destinado a la locura. En su perfil vital han visto algunos un reflejo del destino de Nietzsche. Este trágico Fausto resulta, por otra parte, un símbolo de la peripecia del pueblo alemán, al que sus ambiciones le llevan a la propia destrucción en una extraña fatalidad. La visión pesimista del Fausto de Mann contrasta fuertemente con la del ilustrado Goethe, y ese contraste es muy significativo. Recuérdese la fecha de la novela, 1947, y la perspectiva que el exiliado escritor podía tener sobre el destino de Alemania por entonces.

Hay, pues, por debajo de la figura mítica de Fausto diversos actores que representan con acentos históricos varios su^drama simbólico: el Fausto renacentista y barroco es el audaz ÿ cínico nigromante que desafía, orgulloso de su saber, el orden divino, en el pacto con Mefistófeles. El Fausto

romántico está sediento de conocimientos, de amor, con un anhelo infinito y un ansia de cambiar el mundo que se corresponden a una imaginación nueva, que acude al diablo para desafiar el orden cerrado de una realidad aburrida y gris. Pero, en Goethe —que, en el fondo, no creía ni en demonios ni en un más allá cristiano y, sin embargo, insufla vivacidad a esos temas parodiados —, se salva al final por su espíritu inquieto y altruista. Porque el civilizado Mefistófeles, el limitado espíritu de la negación, no puede domar su anhelo de infinito con los placeres propuestos. El Fausto de Thomas Mann es, en cambio, el artista que, por alcanzar los fines de su genio enfermizo y egoísta, se arriesga fatalmente a la soledad, la condenación y la locura. Es el más melancólico y desesperado de todos los que tomaron esa máscara de sabios y pactaron con el diablo.

Pero recordemos que, como ya señaló Spengler, el mítico Fausto, o «lo fáustico», persiste en formas diversas en el hombre ansioso del progreso técnico y de la voluntad de poder, o persistía antes de que fuera mecanizado y progresivamente estupidizado por sus propias invenciones tecnológicas. ¿Qué diablo le propondría ahora un pacto?

Volver

FEDRA. La hija de Minos y de Pasífae (y por tanto hermana de Ariadna y el Minotauro), se casó con Teseo, rey de Atenas. Por influjo de Afrodita se enamoró apasionadamente de su hijastro, el hijo de Teseo y la amazona, de Hipólito. Pero el joven, casto y orgulloso, sólo se ocupa de la caza y desprecia todo lo que tenga que ver con el amor y las mujeres. De modo especial venera a la diosa Artemis, virgen y cazadora. Por eso Afrodita ha resuelto castigarle. Cuando Fedra comunica a Hipólito su pasión, él la rechaza con desdén. Temerosa de que su honor quede manchado por la denuncia del joven, Fedra, ya desesperada, escribe una nota a su marido acusando a Hipólito de haber querido violarla y se suicida. Cuando Teseo encuentra a su mujer muerta y lee su carta, destierra a Hipólito (que calla y no se defiende). Teseo invoca al dios Poseidón para que castigue a su hijo y, cuando éste pasa con su carro junto a la orilla marina, surge del mar un

terrible toro que espanta a sus caballos y los desboca en un loco galope. Vuelca el carro e Hipólito muere. (Finalmente Teseo sabrá la verdad. La diosa Artemis promete tomar su venganza sobre un mortal amado de Afrodita).

El mito trágico de Hipólito y Fedra ha sido llevado a escena por muchos grandes escritores, desde el *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Séneca, pasando por la *Fedra* de Racine. Estas son las tres recreaciones trágicas más clásicas del mito, pero hay muchas otras.

Volver

FRANKENSTEIN. A diferencia de otros mitos populares modernos, como el del vampiro Drácula o el del Golem, el de Frankenstein no surge de una leyenda anterior a la novela que lo difundió, sino que es, por entero, una invención romántica de su autora, Mary W. Shelley. La novela *Frankenstein o el nuevo Prometeo* se publicó en 1818, cuando Mary tenía veinte años, con un breve prólogo de su marido, que cuidó de la edición y copió y revisó a fondo el manuscrito. Percy B. Shelley, uno de los más grandes poetas del romanticismo inglés, fogoso ilustrado y de ideas revolucionarias, amigo de lord Byron y autor del gran poema dramático *Prometeo liberado* (1819), supo advertir el primero la fuerza literaria del estupendo texto. *Frankenstein* es una narración fantástica y de terror, una ficción escrita cuando el género de la novela gótica ya declinaba. Pero la joven Mary W. Shelley logró en esta su primera novela (que escribió a los dieciocho años) forjar un relato de una singular e impresionante potencia mítica. Desde su aparición la novela consiguió un gran éxito de público, aunque no el aprecio de la crítica literaria más académica, que encontró el estilo del cuento demasiado extraño, chillón y fantasioso.

Frankenstein se convirtió en un mito de difusión popular. Todavía hoy, cuando el cine lo ha divulgado con mucho mayor alcance que la literatura, a costa de adulterar un tanto las líneas y matices del texto original, se nos presenta como un relato de enorme impacto mítico, inolvidable y conmovedor. El gran público conoce el relato por alguna versión fílmica, y

unos pocos por la novela original. (Cerca de cien películas se han proyectado sobre el famoso y desdichado monstruo; y todos hemos visto unas cuantas). Esa difusión del argumento nos exime de dar un resumen de la trama. Pero sí debemos advertir que la mayoría de versiones fílmicas moralizan demasiado y simplifican un tanto el argumento, haciendo del monstruo creado por Víctor Frankenstein un ser mucho más torpe y maligno que el que se describe en la novela de Mary W. Shelley. (El lector interesado en la versión literaria original puede leerla en la excelente traducción de Isabel Burdiel —Madrid, 1996—, muy bien acompañada de un informadísimo e inteligente prólogo).

En cuanto al título, recordemos que Frankenstein es el apellido del creador del hombre artificial, el joven científico Víctor Frankenstein, mientras que su criatura no tiene nombre alguno, y luego se ha quedado con el de su progenitor. El doctor Frankenstein es «el nuevo Prometeo», según la versión que veía a este personaje griego como el creador de los hombres. (Justamente en esa época romántica y napoleónica el mito de Prometeo había reverdecido con gran ímpetu en toda Europa, como puede verse en el muy preciso estudio de R. Trousson, *Le mythe de Prométhée dans la Littérature européenne*, que analiza los muchos textos relevantes de la época). El afán prometeico de crear un nuevo ser semejante a los creados por los dioses, se une a un cierto impulso fáustico, pues se trata de producir un ser humano nuevo con los medios del saber científico, y no ya por medio de la magia (como es el caso de la creación del Golem). El doctor Frankenstein quiere crear un hombre mejor, más perfecto, y dar vida a su criatura para admiración de las gentes. Ahí hay un impulso diabólico, y el motivo de la fabricación de un hombre artificial tiene antecedentes míticos. Curiosamente no hay ningún tono religioso ni antirreligioso en la novela de Mary Shelley. El lector reconoce pronto bajo la trama el esquema del creador que será pronto derrotado por su criatura artificial, que le sale imperfecta y muy peligrosa. El inventor debe luego destruir a su propia criatura, porque amenaza la vida de los suyos y de él mismo.

El monstruo creado por Frankenstein —que luego se quedará con el nombre de su «padre»— no es en la novela tan torpe ni tan mudo como en el cine. Lo que espanta a su creador y le hace rechazarlo es su extremada fealdad, a pesar de que ha reunido despojos muy hermosos (de cadáveres

distintos) para configurar su figura. De ahí que lo rechace, pero por una cuestión estética y no moral. El monstruo es exteriormente muy feo, pero se mueve bien, razona bien, es muy sensible, reclama afecto, y exige luego una compañera femenina para colmar su terrible soledad. Frankenstein se niega, temiendo que una mujer artificial pueda resultar aún más peligrosa que él. Y entonces el monstruo mata a la prometida de su creador, en la noche de bodas. El hombre artificial es enormemente patético en su queja, y es su fealdad y el desprecio de su creador lo que le impulsa al crimen. Su creador, después de perder a su amada, angustiado por los remordimientos, se dedica entonces a perseguirlo para acabar con él, y esa persecución constituye la última parte del relato. La búsqueda concluye cerca del Polo Norte, donde el doctor Frankenstein muere extenuado y después su oponente, el monstruo malvado, llora por él y desaparece entre la fría niebla a fin de suicidarse. (En el cine la persecución del monstruo suele ser mucho más tumultuosa y más breve, más melodramática y mucho más espectacular).

Pero, volviendo al texto original, recordemos las quejas del hombre nuevo, feo y sin nombre, en diálogo con su creador. Cuando Víctor Frankenstein intenta matarlo y con furia le llama «aborrecible monstruo» y «demonio infame» y «diablo inmundo», él le contesta: «¿Acaso no he sufrido bastante que buscáis aumentar mi miseria? Amo la vida, aunque sólo sea una sucesión de angustias, y la defenderé. Recordad que me habéis hecho más fuerte que vos; mi estatura es superior y mis miembros son más vigorosos. Pero no me dejaré arrastrar a la lucha contra vos. Soy vuestra obra y seré dócil y sumiso para con mi rey y señor, pues lo sois por ley natural. Pero debéis asumir vuestros deberes, lo que me adeudáis. Oh, Frankenstein, no seáis ecuánime con todos los demás y os ensañéis sólo conmigo, que soy el que más merece vuestra justicia e incluso vuestra clemencia y afecto. Recordad que soy vuestra criatura. Debía ser vuestro Adán, pero soy más bien el ángel caído a quien negáis toda dicha. Doquiera que mire, veo felicidad de la cual sólo yo estoy irrevocablemente excluido. Yo era bueno y cariñoso; el sufrimiento me ha envilecido. Concededme la felicidad, y volveré a ser virtuoso».

Y el pobre monstruo cuenta sus penalidades y se justifica ante su creador. Su maldad viene de sus sufrimientos; es el cruel entorno quien lo ha

convertido en maligno, es el desprecio del creador y su espantosa fealdad lo que le condena. El monstruo de Mary Shelley, a diferencia del gigantón brutal y mudo de las películas, habla y razona muy bien.

Es fácil dar una lectura moralista a la catástrofe del científico Frankenstein. Paga así su violación de las leyes naturales y sociales que desafió al intentar dar vida, satánica y prometeicamente, a un ser nuevo, al margen de los creados por la naturaleza y la divinidad. Es un aprendiz de brujo de ideas progresistas que ha transgredido los límites y debe pagar por ello. Es así todo un símbolo de la época. El mito resulta, sin duda, más simple que la trama dialéctica de la novela, pero se presta a nuevas relecturas e interpretaciones. Y *Frankenstein* es un relato inolvidable, intensamente mítico.

G

GILGAMESH. El poema de Gilgamesh es un impresionante relato épico de origen sumerio, que tuvo una amplia difusión por Mesopotamia y Anatolia desde antes de mediados del tercer milenio antes de nuestra era hasta el siglo VII a. de C. La versión más completa de la epopeya está en doce tablillas asirías de barro cocido en escritura cuneiforme, procedentes de la Biblioteca de Asurbanipal en Nínive, de hacia el siglo VII a. de C. Pero el mito remonta a unos dos mil años antes y circulaba, oralmente y por escrito, en muy varios idiomas, pues tenemos restos del mismo, de muy varias épocas y diversa extensión, en sumerio, acadio, babilonio, hitita (seguramente a partir de una versión hurrita, también atestiguada) y asirio.

El héroe fue un antiguo rey de la ciudad sumeria de Uruk (en la primera dinastía, hacia 2600 a. de C.). Su madre era la diosa Ninsun, y su padre un tal Lillah, un gran sacerdote local. Era, pues, un héroe semidivino, pero mortal («dos tercios dios, y un tercio hombre»). Fue un rey poderoso y famoso, y un gran constructor, pues se le atribuía la construcción de la gran muralla de Uruk y un templo de la diosa Ishtar.

Comienza el poema alabando en breve prólogo el gran saber del héroe rey, su mucho viajar, su imponente figura y su fuerza admirable. Cuenta luego que reinaba con rigor despótico sobre su pueblo: obligaba en exceso al trabajo a los hombres y se apoderaba de todas las mujeres. De modo que la gente se lamentaba de su tiranía al dios Anu, quien, oyendo sus quejas, se dirigió a la diosa Aruru, la creadora de Gilgamesh, para que creara a otro individuo semejante que pudiera enfrentarse a él y frenar su arrogancia desmedida.

Aruru moldeó con barro a un ser primitivo, cubierto de pelo, de enorme fuerza, un ser salvaje, que vivía como las bestias y protegía los animales frente a los cazadores. Era Enkidu, el doble del rey, no inferior a él en fuerza y valor. Al enterarse de la existencia del feroz salvaje, Gilgamesh le envió, para domesticarlo, a una prostituta sagrada, una hieródula, Shamhat, que pasó seis días y siete noches haciendo el amor con él y mostrándole los atractivos de la vida social. De tal modo Enkidu se hizo más sabio y menos violento, y al final cedió al consejo de la sutil educadora para ir a la ciudad de Uruk y conocer allí al rey Gilgamesh. A éste, su madre, la diosa Ninsun, vino para interpretar sus sueños, que auguraban que Enkidu no sería su rival, sino su amigo.

Fue Enkidu a Uruk y, tras un combate cuerpo a cuerpo con Gilgamesh, se hizo gran amigo del rey. Y juntos planearon una hazaña que les diera nombre y fama: matar a Humbaba, el gigante terrible de la montaña del Bosque de los Cedros. Fue una tremenda empresa, porque el gigante era monstruoso por su tamaño y vomitaba fuego. Tanto Gilgamesh como su madre imploraron la ayuda del gran dios Shamash, que en el momento decisivo envió a los vientos para atontar a Humbaba y auxiliar a los dos héroes. Vencieron en la lucha y Gilgamesh decapitó al monstruo y envió su enorme cabeza en una balsa por el Eufrates hacia Nippur.

Ya de regreso en Uruk, el triunfador Gilgamesh se reviste de sus galas, cuando la diosa Ishtar lo ve y siente un apasionado deseo de tenerlo como amante. La diosa se le declara con vehemencia, pero el héroe la rechaza recordándole el triste fin de sus amantes anteriores. Ishtar se enfurece y acude a solicitar venganza al dios Anu, y le pide que envíe a Uruk al Toro Celeste. El monstruo entra en Uruk; es tal su fuerza que de un bufido abre una fosa y derriba a cientos de jóvenes guerreros. Pero Enkidu sale a su encuentro y lo sujeta mientras Gilgamesh le hinca la espada en el cuello y lo mata, arrancándole las entrañas. Cuando Ishtar se lamenta de su muerte, Enkidu le arranca el lomo y se lo echa en la cara a la diosa, en medio de unos fuertes insultos. Mientras Gilgamesh dedica los cuernos del gran toro al dios Lugalbanda (su padre, en algunas versiones), la diosa Ishtar llora de rabia sobre los despojos, escoltada en su dolor por un coro de prostitutas sagradas.

Enkidu tiene un sueño, que luego relata a Gilgamesh. Ha visto en él a los dioses supremos, Anu, Enlil, Ea y Shamash, que deliberan en el cielo que, por haber matado a Humbaba y al Toro Celeste, los héroes deben pagar con la muerte de uno de ellos. Y Enlil decidió que muriera Enkidu. Enkidu se lamenta y maldice a la cortesana Shamhat que le educó para una vida consciente y breve. Pero el dios Shamash lo consuela: le habla de sus funerales y la gloria que le espera, gracias a su amigo Gilgamesh. Y Enkidu se consuela, se consume y muere. Espléndido es el planto de Gilgamesh por su amigo; al tiempo que convoca al país entero para hacerle una estatua preciosa de lapislázuli, cobre, plata y oro, invita a todos a llorar por él:

> Que lloren por ti el oso, la hiena, el leopardo, el tigre, el ciervo, el chacal,/ el león, los toros salvajes, la gacela, la cabra montés, las manadas de las fieras, / llore por ti el puro Eufrates / en cuyas aguas solíamos refrescarnos. / Lloren por ti los jóvenes de la amplia ciudad de Uruk, la bien amurallada, / ellos que vieron la lucha en la que abatimos al Toro Celeste…

Y Gilgamesh observa con espanto la frialdad del muerto:

> Hemos vencido todos los peligros, hemos escalado los montes, / ¡apresamos al Toro Celeste y lo matamos! / ¡Matamos a Hubaba, que vivía en el Bosque de los Cedros! / Y ahora, ¿qué sueño se ha apoderado de ti? / Tienes el rostro inmóvil y no me escuchas. / Pero Enkidu no abre los ojos. / Le puso una mano sobre el pecho. ¡No late su corazón! / Entonces cubrió a su amigo como sí fuera una novia / y su voz resonó como un rugido pavoroso, / como el de un furioso león. / Como una leona privada de sus cachorros, / va y viene ante el lecho mortuorio, / arrancándose el pelo y arrojándolo, / rasgando sus vestidos y quebrando sus adornos…

El final, perdido, de esta tablilla VIII debía referir los espléndidos funerales de Enkidu. En la tablilla IX vemos a Gilgamesh vagando enloquecido por el terror de la muerte. Decide ir al sabio Ut-Napishtim, que sobrevivió junto con

su mujer al Diluvio y que tal vez conoce el secreto de la vida eterna. Se encamina hacia la montaña Nashu, en un viaje muy penoso: las fieras lo acechan y en las puertas del monte están de guardia la pareja abyecta y feroz de «Hombres-escorpión». El héroe logra persuadirlos y penetra en un túnel de densas tinieblas al pie de la montaña, un camino que nadie antes intentó, un abismo sin luz de más de doce leguas. Tras un penoso recorrido llega al final a un jardín resplandeciente: en él hay árboles divinos de piedras preciosas y, al fondo, el mar azul.

Allí vive Siduri, la tabernera’divina, con sus jarras áureas para la cerveza. La cervecera se espanta del aspecto salvaje y demacrado de Gilgamesh. Él le explica su pena por el amigo muerto y le pregunta por el camino hacia Ut-Napishtim. Debe cruzar el mar, que nadie sino el dios Shamash ha vadeado. Siduri le da el consejo de gozar al máximo de los placeres de la vida y olvidar su empeño. Pero, al insistir Gilgamesh, le envía hacia el barquero Urshanabi. También éste se espanta del aspecto del héroe, y al fin responde a su demanda. Debe cortar trescientas largas pértigas para cruzar el mar y evitar que las aguas de la Muerte le salpiquen. Gilgamesh así lo hace y llega hasta encontrarse con Ut-Napishtim. Dialogan Gilgamesh y Ut-Napishtim. Cuenta el primero su penoso viaje, el segundo le invita a meditar sobre lo inevitable de la muerte, que a todo alcanza y a nadie avisa.

Luego Ut-Napishtim le cuenta —ya en la tablilla XI— cómo sobrevivió al tremendo Diluvio, tras encerrarse en su barco, con su mujer y sus animales durante los seis días y siete noches del mismo. (El mito del Diluvio Universal encuentra aquí su forma más antigua. Se halla también en otro mito sumerio-acadio parecido: el de Atrahasis. Los textos bíblicos han retomado este motivo mesopotámico; Noé es el viejo Ut-Napishtim, y hay paralelos muy significativos entre ambos relatos). Shamash al final otorgó la inmortalidad a la pareja sobreviviente del Diluvio de modo excepcional.

Ut-Napishtim propone una prueba a Gilgamesh: que permanezca sin dormir seis días y siete noches. Pero el héroe, agotado, se queda dormido enseguida y duerme todo ese tiempo. Al despertar reconoce su fracaso y se dispone a regresar. UtNapishtim hace que Urshanabi le traiga vestidos nuevos y que le acompañe. Pero le hace un regalo magnífico: le revela que existe en el fondo del mar la planta de la juventud. Y quien la coma podrá rejuvenecer

y así demorar la muerte. Gilgamesh encuentra la planta, la recoge y emprende el viaje de vuelta. Pero, por el camino, mientras se baña una noche en un estanque, una serpiente atraída por el aroma de la planta, se la roba. Entonces el héroe se resigna a su fracaso. «Entonces Gilgamesh se sentó y lloró.» Acompañado por Urshanabi llega hasta Uruk, y allí le muestra al barquero la muralla de su ciudad, la obra de su vida.

Probablemente ahí concluía la epopeya. El gran viaje en pos de la inmortalidad se ha mostrado inútil. Gilgamesh sabe que sólo su obra, la gran muralla en la ciudad y su fama, va a sobrevivirle. Ahora ha vuelto de su esforzado viaje, con las manos vacías y tan sabio como se dice al comienzo del poema. En vano pretendió el más audaz y tenaz héroe encontrar remedio a la muerte. La planta rejuvenecedora —tal vez no de inmortalidad, sino de nueva juventud— será provechosa sólo a las serpientes.

Pero queda la tablilla XII, que fue probablemente un episodio independiente. En ella se nos cuenta que Gilgamesh hizo dos objetos musicales; un *pukku* y un *mikku*, para la diosa Ishtar. Pero se le caen a los infiernos. Aparece Enkidu que se ofrece a ir a por ellos. Sin embargo, Enkidu no cumple los consejos de su amigo y se encuentra retenido sin poder regresar. Gilgamesh suplica al dios Enlil y luego al dios de abajo, a Nergal, que vuelva su amigo, y al final Enkidu consigue salir por muy breve tiempo, para contarle a Gilgamesh la triste condición del mundo de los muertos. Es un mundo de polvo, oscuridad y miseria, donde vagan los espíritus entre sombras y desolación. Tal es el amargo final del episodio. (En algún aspecto, este último relato puede recordar cómo, de modo muy parecido, al final de la *Odisea*, se ha añadido al primitivo poema una bajada de los pretendientes muertos por Ulises a los infiernos, una segunda Nekuia, el canto XXIV, de tono también lúgubre, aunque no tanto).

El poema de Gilgamesh es de una fuerza mítica inolvidable. Sus personajes, a diferencia de otros poemas de Sumeria y de Babilonia, son humanos y expresan un hondo anhelo de la estirpe humana. La busca de la inmortalidad, fallida aventura del héroe, es el núcleo de esta epopeya, cuyos ecos vienen resonando desde el tercer milenio antes de nuestra era. Sin duda, la epopeya se ha ido formando durante siglos hasta adquirir la estructura compacta de la narración de las doce (u once) tablillas asirías. El encuentro

de los dos héroes, el doble combate contra los monstruos (el gigante Humbaba y el Toro Celeste), la muerte de Enkidu, la larga peregrinación del sufrido Gilgamesh hasta el jardín de Siduri y el mundo de Ut-Napishtim, y las conversaciones y encuentros del camino constituyen una trama de espléndido empuje. Pero también un personaje como Enkidu, el salvaje civilizado por la hieródula, que luego resulta no un rival, sino el gran amigo del rey de Uruk, es un magnífico personaje. Como magnífico es el pesar de Gilgamesh por su amigo muerto, y su desesperación y su obstinación en el duro viaje en pos de la inmortalidad. Es la amistad y la nostalgia de Enkidu lo que mueve al protagonista a desafiar todos los riesgos de tamaña expedición al mundo más lejano. (En otro poema sumero-babilonio es la diosa Ishtar quien penetra en el Otro Mundo, en busca de su amado Tammuz, y se enfrenta a Ereshkigal, la diosa de la muerte, quien, celosa, consigue retenerla en su reino subterráneo por un tiempo, pero al fin Ishtar logra rescatar del mundo de la muerte a su amado).

Toda esa odisea peregrina de Gilgamesh está impulsada no por el ansia erótica, sino por el sentido más noble de la amistad. Y el dolor por la ausencia del amigo es tan importante como el afán de obtener un escudo contra la muerte. (El dolor de Gilgamesh resuena luego en la *Ilíada* en el lamento furioso de Aquiles por Patroclo, como el afán de visitar el otro mundo, encuentra un eco en el viaje de Ulises al mundo de los muertos, en el canto XII de la *Odisea*. Ulises es también un viajero que vuelve sabio de sus andanzas penosas, como Gilgamesh, pero a Ulises le inquieta muy poco la inmortalidad). Al final, Gilgamesh se resigna. Su empresa ha sido un fracaso, pero le queda la experiencia del viaje y el relato de la aventura desesperada. Nos deja su muralla en Uruk y su espléndida y desgarrada historia. Es el primer gran viajero al Otro Mundo. Le han seguido, en la tradición de ese motivo mítico y literario, otros famosos visitantes de los infiernos, como Ulises, Eneas, Luciano y Dante. Ninguno de ellos nos resulta más emotivo que el héroe sumerio. Los motivos para viajar tan lejos han variado; pero ninguno hay más noble que el de Gilgamesh. A él le impulsaron el denso dolor por la pérdida de su gran amigo y el anhelo —insensato y heroico— de escapar de la trampa universal de la muerte.

H

HEFESTO. Es el dios griego del fuego y los trabajos metalúrgicos. Pero también de la cerámica y la creación de bellos objetos, y también tiene mucho de mago. Estaba casado con la bella Afrodita, a pesar de su poco agraciada figura. Ella lo engañaba con Ares y otros. Tuvo también sus pretensiones a casarse con alguna otra divinidad. Véase ATENEA.

Volver

HELENA. Helena nació de Leda y de Zeus, que para acercarse a la bella reina de Esparta, esposa de Tíndaro, tomó la figura de un cisne. Y así fue como engendró en ella a la bellísima Helena. (Cuenta otra versión, que la madre de Helena fue Némesis, pero no vale la pena tomarla en cuenta aquí). Es un detalle pintoresco y marginal el de si Helena nació de un huevo o en un parto normal. En todo caso, fue hermana de Clitemnestra y de los no menos famosos Dioscuros, los gemelos Cástor y Polideuces (de los que, según algunos, el segundo fue hijo de Zeus y el primero, mortal, hijo de Tíndaro). Su padre casó a Clitemnestra con Agamenón, rey de Micenas. Luego Helena se casó con el pretendiente que ella eligió, que resultó ser Menelao, el hermano de Agamenón.

Como eran muchos los pretendientes que habían acudido a pedir su mano, atraídos por su belleza, su padre legal, Tíndaro, les hizo jurar que aceptarían la decisión de Helena y que luego protegerían a quien fuera elegido su esposo. Y así fue cómo, cuando París de Troya la raptó, todos ellos acudieron a la llamada de Menelao y Agamenón, que fue designado como caudillo de la

expedición, para marchar contra Troya, la ciudad del príncipe raptor de la bella reina de Esparta. En efecto, Paris, hijo de Príamo de Troya, había llegado a Esparta y fue recibido como huésped en el palacio de Menelao. Entonces sedujo a Helena y, aprovechando la ausencia de Menelao, se fugó con ella y con gran parte del tesoro regio. (La leyenda de la manzana de la discordia y del juicio de Paris sugiere que ese rapto ya estaba decidido por la diosa Afrodita, quien le había prometido al troyano la conquista de la más bella mujer a cambio de su voto en el famoso juicio en el certamen de belleza entre las tres diosas. No sabemos si Homero sabía ya ese relato).

Ese fue el origen de la larga y mortífera guerra de Troya. Los griegos, convocados por el poderoso Agamenón, formaron un amplio contingente armado y partieron con una gran flota contra Troya. Iban en la expedición grandes héroes como Aquiles, Ayante, Ulises, Filoctetes, Néstor, Diomedes, Menelao y otros muchos que recuerda la *Ilíada*. Al cabo de diez años tomaron la ciudad y la destruyeron. Y Menelao recupero a Helena, la perdonó y se volvió con ella a Esparta. En la *Odisea* se cuenta cómo Telémaco, el hijo de Ulises, visitó a la feliz pareja y qué le contaron los dos sobre el fin de la famosa guerra.

Una versión distinta de la homérica en cuanto a la ausencia de Helena, la refirió el poeta lírico Estesícoro en su *Palinodia*. Según la leyenda, el poeta quedóse ciego después de un poema sobre Helena, bastante ofensivo para la fama de la hija de Zeus, que en Esparta era venerada como una diosa. Para congraciarse con los dioses, Estesícoro compuso un nuevo canto —al que se llama la *Palinodia*— en el que modificaba su relato. Contaba ahí que Helena no llegó nunca a Troya, sino que había estado en Egipto, mientras que, por instigación de la diosa Hera y con auxilio de Hermes, Paris se llevaba de Esparta un doble fantasmal de la bella princesa a su lecho y su patria. Y fue por un fantasma fabricado por los dioses por lo que griegos y troyanos pelearon y se destruyeron durante diez años, mientras que Helena no estuvo en Troya. Y fue en Egipto donde Menelao se la encontró al volver de la guerra con el fantasma. Esa versión es la que puso en escena Eurípides en su *Helena*. (En otra tragedia, *Las Troyanas*, el mismo Eurípides nos da, en cambio, la versión más tradicional del encuentro en Troya de Menelao y Helena).

La bella Helena tiene un cierto halo de juguete fatal en manos del destino. El sofista Gorgias escribió un curioso discurso retórico, *Defensa de Helena,* en el que disculpaba a la bella adúltera. Exponía que cualquiera que pudiera ser el motivo que la impulsó a dejar a Menelao y a fugarse con París, nada pudo hacer ella. Cuando Helena actuó así, o bien fue por la decisión de los dioses, o por la fuerza, o por la pasión erótica, o cediendo a algún filtro, o a la persuasión racional, pero todos esos motivos exculpan al que se mueve por uno de ellos. Cualquiera puede excusarse si actúa forzado, en obediencia a los dioses, cegado por la pasión o hechizado por un filtro, y obra correctamente si lo hace iluminado por la razón. Curioso alegato sofístico el que escribió Gorgias, a propósito de la bella Helena.

En la *Ilíada* aparece Helena varias veces, y Homero la trata con respeto y admiración. Recordemos cómo, en el canto III, la admiran Príamo y sus viejos compañeros viéndola pasear por las murallas. El viejo soberano de Troya admite que no es vergonzoso que por una mujer semejante combatan y mueran tantos guerreros. También es admirable cómo Homero alude a los remordimientos de Helena —en el mismo canto— y luego a su llanto por Héctor caído en combate.

Como ya anotamos, en Esparta Helena fue venerada como una diosa, con especial relación a las muchachas y los cultos de iniciación femeninos. De Helena se contaban algunas otras aventuras. Por ejemplo, que de niña había sido raptada por Teseo y Piritoo, y llevada a una aldea del Ática, de donde la rescataron sus hermanos los Dioscuros. Pero lo más importante es su figura como símbolo del terrible poder de la belleza. Helena es la hermosa que provoca sin querer, por la atracción fatal de su encanto femenino, la terrible guerra. Y que sobrevive a tanta destrucción sin ningún rasguño. Su nombre evoca la perfecta belleza encarnada en mujer, y por eso la invoca con su magia Fausto y, con ayuda de Mefistófeles, la conquista y logra un hijo suyo, en la segunda parte del *Fausto* de Goethe.

Volver

HERACLES (Hércules). Heracles (en latín, Hércules) es el más grande de los héroes griegos, el que cuenta con mayor número de hazañas, el más fuerte, audaz, esforzado y excesivo en sus gestos, el que sufrió como héroe trágico y pudo ser utilizado como un tipo cómico repetidamente, un héroe que se ganó con sus hechos la inmortalidad y fue admitido entre los dioses como un dios inmortal, después de haber muerto cruelmente; en fin, un personaje, a la vez héroe y dios, cuya figura merece muchas páginas en cualquier manual de mitología griega.

«Voy a cantar a Heracles, hijo de Zeus, al que con mucho el más excelente de cuantos habitan sobre la tierra, alumbró en Tebas la de bellas danzas, Alcmena, tras haberse unido al Crónida, amontonador de nubes. A Heracles que, errante primero por la inmensa tierra y por mar, a causa de las tareas encomendadas por el soberano Euristeo, realizó muchas hazañas temerarias y padeció muchos sufrimientos. Y ahora ya habita complacido la hermosa sede del nevado Olimpo y tiene como esposa a Hebe (la Juventud), la de hermosos tobillos.» Así dice el *Himno homérico a Heracles*, un himno escueto, pero muy claro en su brevedad. Recuerda su nacimiento, su carrera heroica al servicio de Euristeo, sus muchas hazañas padecimientos y su apoteosis final, al lado de la eterna Juventud.

Veamos lo esencial, muy en resumen. Zeus tuvo que tomar la figura de Anfitrión, para acostarse con la esposa del rey tebano, Alcmena, en ausencia de éste. Tanta era el ansia erótica del dios que alargó milagrosamente hasta tres aquella noche de amor, en la que engendró a Heracles. De ahí el epíteto de Heracles *Trisélenos*, «el de las tres lunas». Alcmena dio a luz una pareja de niños: Ificles, hijo de Anfitrión, y Heracles, hijo de Zeus.

La diosa Hera, celosa de las amadas de Zeus y rencorosa contra el héroe, obtuvo de Zeus la promesa de que sería rey en todo Argos el primer descendiente de Perseo que naciera en esos días. Consiguió astutamente retrasar el parto de Heracles y anticipó el de Euristeo, su primo, que se convirtió así en el tirano que obligaría a nuestro héroe a acometer sus famosos trabajos. Desde niño le persigue el odio de la diosa, que envía un par de serpientes para asfixiarlo en la cuna, pero el bebé las ahoga: luego suscita

nuevos monstruos, como el León de Nemea y la Hidra de Lerna a los que Heracles debe hacer frente y a los que aniquila con esfuerzo. Hay, con todo, una cierta ambigüedad en la relación de Hera con Heracles (en el nombre del héroe está el de la diosa, y se ha interpretado como «Gloria de Hera»; *kléos* es un término usual para «fama» o «gloria». Se cuenta que Hera lo amamantaba, a petición de Atenea, tal vez sin advertir quién era el guapo bebé: luego lo rechazó y de las gotas de la leche divina desparramadas surge la Vía Láctea. Al final de todo, Hera consiente en casar a Heracles, ya divinizado, con su hija Hebe).



Heracles y Apolo.

Museo Histórico, Basilea.

Heracles es un héroe solitario y peregrino, que combate a los monstruos y realiza hazañas de dimensiones extraordinarias. La lista canónica de sus doce trabajos no se estableció hasta la época clásica. Son sus victoriosos

enfrentamientos con monstruos o la realización de empresas arduas como: el León de Nemea, la Hidra de Lerna, el Jabalí de Erimanto, la Cierva de Cerinia, las Aves del lago Estínfalo, la Basura de los Establos de Augías, el Toro de Creta, las Yeguas de Diomedes, el Cinturón de la amazona Hipólita, los Toros de Geríones, el Can Cerbero, y las Manzanas de las Hespérides.

Heracles es el más fuerte de los héroes y la fuerza es su atributo característico (Es esencialmente el héroe de la *alké*, Alcides es otro nombre suyo; se le menciona en textos antiguos como *Bíe herakleíe*, «la fuerza heráclea»). Se atreve a combatir a Hades (*Ilíada*, V) y a la Muerte personificada (*Thanatos*, según la *Alcestis* de Eurípides). Va hasta el Más Allá, penetra en el Hades y libera a Teseo y se trae nada menos que el horrible Cerbero, el perro tricéfalo que guarda la puerta infernal. Y va también al Jardín de las Hespérides, reservado a los dioses, para obtener algunas de las manzanas de oro que alimentan a los inmortales. Esos son sus últimos trabajos en la lista de doce y muestran bien que no hay fronteras que lo detengan.

Pero es un héroe excesivo y brutal y debe purificarse de algunos crímenes violentos. Así, cuando mató a Eurito y tuvo que venderse como esclavo y servir a las órdenes de Onfalia, vestido de mujer. (Lo que ofrece una curiosa estampa mítica: Onfalia lleva el látigo y Heracles, con atuendo femenino, está obediente sus pies). También cae presa de la locura y comete horribles matanzas de sus hijos y su mujer Mégara. No logra ser rey, sino que sirve a las órdenes de Euristeo, y, siendo el mejor, se ve sometido a los caprichos de ese infame y cobarde tirano. Es como si pagara así su condición de bastardo divino. La realeza le está negada; toda su gloria la debe a su esfuerzo como campeón solitario de la *areté*. Numerosas son sus hazañas eróticas y muy numerosos sus vástagos, pero no conoce un amor constante y firme. Siempre va más allá del límite humano. Con frecuencia gradúa mal su fuerza y destroza más de una vez a quien no quiere.

Participa en compañía de otros, pero siempre destacado, en expediciones como la de los Argonautas y en la primera guerra de Troya, y en otras guerras. No conoce el descanso, y muere de modo muy cruel, en el episodio escenificado en las *Traquinias* de Sófocles. Es su esposa Deyanira, que lo ama de verdad y desea mantener su amor, quien le envía un regalo funesto, la

túnica envenenada con la sangre del centauro Neso, que lo abrasa entre desgarradores dolores. Y manda alzar su pira sobre el monte Eta —consagrado a Zeus— y allí se quema, pero su ser divino, ya purificado de su elemento humano, ha volado ya al Olimpo, donde es acogido entre los dioses, y donde se casa con Hebe, diosa de la Juventud, digna esposa de un héroe tan activo.

Era difícil relatar todas las empresas de Heracles y no lo intentamos ahora. Recordemos que, junto a su figura épica, hay un Heracles trágico (en Sófocles y Eurípides), y un Heracles cómico, brutal y glotón (en Aristófanes y, mucho después, en Luciano, y otros autores), y un Heracles elegido como emblema y patrón de los filósofos, de los cínicos y luego de los estoicos, según los reflejos de su leyenda. Ese *heros theós* resulta un símbolo del *ponos* al servicio de la *areté*: héroe y dios empeñado en el esfuerzo por al virtud (una palabra que, ciertamente, puede encubrir varios sentidos, desde el primitivo de «valor en el combate» hasta el más filosófico de «excelencia ética»). Con su piel de león y su arco o su clava, Heracles es un símbolo del aventurero sin tacha, el vencedor de todos los peligros, un filántropo desmesurado, que no dudó en liberar a Prometeo y enfrentarse a la Muerte, que bajó al Hades y fue al Jardín de las Hespérides, y regresó siempre triunfal con su botín. También fue visto como un *exemplar virtutis*, entre los griegos y entre los romanos. Se trabajó la recompensa de su divinidad, un premio excepcional, pues, aunque tuvo de su lado a algunos dioses, como Zeus, Atenea y Hermes, logró sus incontables victorias con sus fuertes brazos y un intrépido corazón.

Son muchas las imágenes de Heracles, en pintura y escultura, tanto en el arte griego y romano, como en el renacentista, y el posterior. Robusto atleta, se le representa en sus múltiples trabajos, músculos tensos y rostro noble de atleta, y alguna vez de filósofo, con barba corta y tensa expresión de luchador más o menos cansado. Sobre la estela literaria de la figura de Heracles-Hércules en la tradición antigua y la más moderna, puede verse el libro de C. K. Galinsky, *The Herakles Theme*, Oxford, 1972.

Volver

HERMES, un dios pluriempleado. Hermes, hijo de Zeus y de la ninfa Maya, hija de Atlante, es uno de los dioses olímpicos más populares. Nacido en la montañosa Arcadia, región de pastores, resulta ser un dios pastoril, pero también muy callejero y sociable. Es una amable divinidad de características muy singulares, y en el *Himno homérico a Hermes* se nos cuentan sus andanzas infantiles, que revelan desde sus primeros días su enorme talento para el engaño y la invención. Es enormemente atractivo y sugerente ese antiguo texto, del siglo VI a. de C., que nos describe cómo a poco de nacer, el dios se escapó de la cuna para robar las vacas de Apolo, se las llevó enturbiando el rastro, mató una tortuga para construirse la lira, hizo el primer sacrificio a los dioses, inventó el fuego por frotamiento dé unas maderas, volvió a ocultarse en su cuna, mintió al ser acusado por Apolo y, al final, se reconcilió entre risas con él y fue admitido entre los dioses.

Caracteriza bien al dios el epíteto de *polytropos* —que comparte con Ulises y el zorro de las fábulas—, en alusión a su modo de actuar con muchos trucos, versátil, decidido, astuto y de gran movilidad. Eso le faculta para ejercer sus múltiples oficios. Es protector de los caminantes, patrón de los heraldos, los embajadores y los comerciantes, y también de los ladrones arteros, a la vez que benefactor de los rebaños y conductor de las almas de los muertos en su peregrinación al Hades. Y se encarga de la preparación y brillo del festín de los olímpicos. Se ocupa además de inspirar a los oradores en la asamblea, es un dios del ágora, *agoraios*, y cuida también de los atletas en los gimnasios. Es dios que tiene que ver con el paso a la efebía y con los pasos iniciáticos. Y los dioses lo envían como mensajero a los humanos en casos difíciles, e incluso Zeus lo emplea como recadero en sus frecuentes amoríos con princesas en distintas regiones. (No le queda tiempo para descansar con tantos trabajos, según la queja del dios en un texto muy gracioso de Luciano, *Diálogos de los dioses*, 24).

Es un bastardo de Zeus que ha ascendido a su alta posición en el panteón olímpico por méritos y sus numerosas tareas testimonian sus capacidades. Nada raro es que sea un dios muy popular. En las representaciones artísticas vemos que su figura va evolucionando. Su representación más antigua es la del pilar, aún sin forma humana. El montón de piedras, en griego *herma*, túmulo y mojón al borde del camino, luego será sustituido por el pedestal de

su busto. En el *Himno homérico* es un niño de pañales, un bribonzuelo travieso. En la cerámica arcaica y preclásica aparece como un dios barbado y respetable —como Dioniso en esa misma época—, más tarde, en la escultura clásica, tiene la figura de un bello efebo de mirada picara. En el helenismo tardío vuelve a aparecer como un dios barbado, con atributos de mago, como Hermes Trimegisto, señor de la literatura hermética.

Hermes es un dios muy antiguo y de estirpe mediterránea. Ya se le menciona (en la forma *E-ma-a*) en una tablilla micénica. Es un personaje polimorfo, de silueta escurridiza y talante artero y simpático, al que Zeus utiliza de mensajero y correveidile, y de obediente lacayo (como se ve en el *Prometeo encadenado* de Esquilo). Es un sagaz protector de héroes (de Ulises, al que da la planta mágica *moly* para que pueda enfrentarse con Circe) y de Perseo (a quien le presta su espada curva, las sandalias aladas, el zurrón y el casco de Hades, y a quien guía en su camino). Tiene amores furtivos con algunas ninfas y es padre de un dios agreste y flautista, el caprípedo Pan, en su Arcadia originaria. Es un tipo peregrino, que va y viene veloz, se disfraza y desliza por cualquier pasaje (por el agujero de la cerradura, por ejemplo), que sabe sonreír a tiempo y evita la solemne rigidez de otros dioses. Es el tipo de dios que los antropólogos denominan *trickster*, un bribón.



Hermes.

Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

En el marco del politeísmo un ser divino se define por sus oposiciones y contrastes con los demás. La divinidad más opuesta a Hermes es la diosa Hestia, la del hogar y el fuego familiar, encerrada siempre y atenta a lo doméstico. Hermes, en cambio, es el dios de los encuentros inesperados, en los caminos y lugares públicos y es sumamente inquieto y versátil, atento a los riesgos y ventajas del mundo exterior. Junto a Apolo, con el que se lleva muy bien después de haberle robado sus vacas y haberle regalado, en buen pago, la lira recién inventada, se muestra un buen camarada. El uno es un

personaje solemne y luminoso, mientras que Hermes tiene sus aficiones oscuras y sus trucos nocturnos, pero con su ingenio sabe ganarse el favor de su apolíneo hermano. Con Dioniso se lleva también muy bien. Ambos sienten afectos populares y gustan del disfraz, de la transgresión de algunas normas y de las fiestas alegres. (Una de las más conocidas estatuas de Praxiteles muestra a Hermes alzando en su mano con cariño a un pequeño Dioniso).

Dominio suyo es el ámbito de las comunicaciones y del intercambio provechoso. Es el dios de los pactos y los mensajes. Los heraldos están bajo su protección. Y también los intérpretes, mediadores cualificados y necesarios de los tratos. Intérprete se dice en griego *hermeneús*, y *hermeneía* es el arte de la interpretación y traducción. La hermeneútica es, en efecto, específico dominio del sutil Hermes.

Conviene invocarlo en los pasos difíciles, los caminos no marcados y las encrucijadas, como genio benéfico. (Hay una diosa maléfica y nocturna de esos parajes funestos, Hécate, invocada por las brujas, que produce el espanto con los aullidos de sus perros, y es opuesta a Hermes). Es escurridizo, volátil y capaz de atravesar cualquier obstáculo. Por eso, como ya dijimos, ejerce de puntual recadero y de diplomático cuando la ocasión lo requiere. Su palabra es persuasiva y provechosa. Por ello en la *Ilíada* es el compañero benévolo que escolta de noche al viejo rey Príamo cuando va a entrevistarse, en una patética escena, con el sanguinario Aquiles. Es a él quien envía Zeus a Calipso en la *Odisea* para decirle a la ninfa que permita ya regresar a Ulises. A Hermes hospitalario, *proxenios*, dedica en la *Odisea* un sacrificio de acción de gracias el buen Eumeo cuando ha recibido buenas nuevas del retorno de su dueño.

Por ese don de la persuasión, *peithó*, y su gracia, *cháris*, se le asocia muchas veces a Afrodita, tanto en el culto como en las bodas. No olvidemos que ella también ama la persuasión y los engaños, y es como Hermes «tejedora de engaños», *dolóplokos*. De Afrodita y Hermes nació Hermafrodito, ambiguo y bisexual. Y de Hermes es hijo Pan, como dijimos, de feo aspecto, lúbrico y lascivo como un macho cabrío, perseguidor de las ninfas. Y también Autólico, un redomado ladrón, afamado por su astucia, abuelo de Ulises.

En el mito de la creación de Pandora, interviene Hermes de un modo decisivo: modeló el taimado interior de la mujer y le dio un cínico pensar y una seductora labia. Como dios de los buenos encuentros, es muy comprensible que reciba honra en las bodas. El matrimonio es intercambio y encuentro, y Hermes acompaña a la novia de una casa, la de los padres, a la otra, la del marido. Guarda el umbral de la casa y es el dios del gozne y del giro de la puerta, *strophaios*, según un epíteto de Aristófanes (*Pluto*, 1.154) Como guía avezado entre dos mundos es el que guía la procesión de las almas hacia el Hades, *psychopompós*, el psicopompo por excelencia, y al llegar al Aqueronte hace la entrega de las sombras al barquero Caronte para su traslado a la otra orilla. (Pueden verse buenas pinturas de esas escenas en el libro de F. Díaz de Velasco, *Los caminos de la muerte*, Madrid, 1995).

A pesar de la aparente diversidad de sus funciones, se puede observar un claro eje unitario en su múltiple personalidad. Como señala L. Kahn-Lyotard, hay dos palabras clave en su modo de actuar: la *mediación* en los pasos arriesgados y la *astucia*, esa sagacidad que es habilidad para la trampa a la vez que inteligencia práctica, *metis*. «Dios de los pastores y los viajeros, inventor del montón de piedras que marca los caminos, dios de la astucia y del robo, pero a la vez maestro del intercambio y del contrato, retorcido en su palabra y tortuoso en su marcha, psicopompo y mensajero de Zeus, en fin maestro del sueño, el nombre de Hermes se inscribe en el espacio de lo imprevisto y de la movilidad que califican incluso las modalidades de su acceso a la divinidad.»

Es venerado como el dios de los límites y fronteras, y por eso en su honor se alzan los mojones de piedra en los linderos de los campos y los bustos con su rostro barbado y un falo erguido en los cruces y encrucijadas. Recordemos la más famosa anécdota histórica relacionada con ese culto. En una madrugada del 415 a. de C. aparecieron mutilados todos los pilares de Hermes en las calles de Atenas. Eran las vísperas de la expedición naval a Sicilia y el escándalo fue tremendo en la ciudad. Se exigieron responsabilidades por el sacrilegio y varios ciudadanos fueron acusados de la siniestra gamberrada. Entre ellos estuvo el famoso Alcibiades, designado estratego de la expedición, que tuvo que exiliarse para evitar el proceso de impiedad. El ultraje a los emblemas del dios de los buenos encuentros fue,

desde luego, fatal para la ciudad. La expedición acabó, como se sabe, en una desastrosa derrota, que lastró la etapa final de la guerra del Peloponeso. Comenzada con tan pésimos augurios, la expedición a Sicilia fue una catástrofe, debida en parte a la sustitución del audaz Alcibiades por el piadoso Nicias. Es muy temerario menospreciar a Hermes.

Es el dios de los hallazgos felices y de las ganancias, tanto en los ganados como en los mercados. *Hermaion* es sinónimo de un negocio afortunado o una ganga, *hermaion* es un éxito inesperado. En latín Hermes se llama Mercurio, lo que acentúa su patronazgo del mercado, de las mercaderías y las mercedes. El Hermes griego va ligero de equipaje, con su sombrero de alas anchas y buena sombra, el *pétasos* de los viajeros, sus áureas sandalias aladas y su bastón de caminante —que es también el bastón del heraldo y la varita de oro mágica—, el caduceo. (Ese bastón de mago lleva unas alas en su parte superior y en torno a su fuste se enroscan un par de serpientes). Ese símbolo relaciona también al dios con su función en la sexualidad productiva de los animales, y a tal efecto se destaca también su aspecto fálico, muy notorio en sus pilares, adornados con un falo enhiesto y coronados por el busto del dios, que se alzaban en los cruces de caminos y calles.

Hermes no ama la violencia, sino el intercambio de favores. Si bien alguna vez tuvo que actuar, obedeciendo a Zeus, como asesino de un gigante, y mató a Argos, que vigilaba con sus cien ojos a la vacuna lo, y de ahí su epíteto de Argifonte, «el matador de Argos», procura evitar la violencia. En la *Ilíada* está a punto de enfrentarse en al refriega a la diosa Leto, pero desiste pronto de la pelea. Cuando ayuda a los héroes, como Heracles, Perseo o Ulises, lo hace prestándoles instrumentos mágicos para sus hazañas y aventuras.

Entre sus habilidades descuella su invención de instrumentos musicales: fabricó la primera lira de un caparazón de tortuga y la primera siringe con unas cañas bien unidas. Luego le entregó la lira a Apolo como regalo de amistad. La flauta agreste la toca a menudo su hijo el rústico Pan. Es también, según el *Himno homérico*, el inventor del sacrificio en honor de los doce dioses.

Es el dios de los hallazgos afortunados y el buscador de los objetos perdidos. Es, como vimos, el mensajero e introductor en el otro mundo. En el

mundo cristiano y musulmán esas funciones las desempeñan figuras distintas: como son el arcángel Gabriel (en la Anunciación y en el viaje de Mahoma a los cielos) y san Antonio, por caso.

En época helenística fue potenciado su papel como dios de la magia. Y en el ámbito alejandrino se sincretizó con el egipcio Thot y adoptó el nombre de Hermes *Trismégistos*, el tres veces máximo. Se convirtió así en el señor de los alquimistas y el patrón de los secretos mistéricos de los textos codificados en la compilación del llamado *Corpus hermeticum*. También ahí estaba en su papel como un sabio mediador, pero ahora sólo al alcance de los iniciados en esos misterios, entre los dos mundos. Como los mensajes de esos textos eran sólo asequibles a quienes entendían su cifrado lenguaje, y el nombre de Hermes era como su sello distintivo y mistérico, de ahí vino que se llamara «hermético» a algo bien cerrado. Así el nombre del dios de los espacios abiertos vino a ser emblema de un mundo cifrado y laberíntico, cerrado a los profanos.

Volver

HÉROES GRIEGOS. Según cuenta Hesíodo, la Edad de los Héroes vino después de la violenta Edad del Bronce y antes de la oscura Edad del Hierro en la que el poeta se lamentaba de vivir. La época de los héroes estaba en un pasado, no muy lejano, y más brillante que el duro presente. Citemos sus palabras (*Trabajos y días*, vv. 156-176):

> Y luego, cuando también a esta raza —la de bronce— la tierra la hubo sepultado, de nuevo ahora sobre el fértil suelo Zeus Crónida creó otra cuarta, más justa y más noble, la raza divina de los héroes, que son ñamados semidioses, la estirpe anterior a nosotros en la tierra sin límites.
>
> También a éstos los aniquiló la maldita guerra y el fiero combate, a los unos en torno a Tebas la de siete puertas, en el país de Cadmo, peleando por los rebaños de Edipo, y a los

> otros llevándolos en naves por encima del inmenso abismo hasta el mar de Troya, en pos de Helena de hermosa cabellera.
>
> Ciertamente a ellos los envolvió el manto de la muerte. Pero a algunos el padre Zeus Crónida les concedió vida y moradas lejos de los humanos, en los confines de la tierra. Así que éstos habitan con ánimo exento de pesares en las Islas de los Bienaventurados, a orillas del Océano de profundos remolinos; felices héroes, a los que dulce cosecha que tres veces al año florece les produce la tierra fecunda a instancias de los Inmortales.
>
> Reina sobre ellos Crono. Ya que el mismo padre de hombres y dioses lo liberó, y ahora por siempre mantiene su gloria, como es justo. De nuevo Zeus estableció otra raza de hombres de voz articulada sobre la fértil tierra: los que existen ahora.
>
> No habría querido estar entre los hombres de esta quinta generación, sino morir antes o nacer más tarde. Pues la de ahora es la raza del hierro.

El Mito de las Edades, designadas con nombres de metales, es de origen oriental. Ilustra la progresiva decadencia de las estirpes que pueblan la tierra desde la etapa dorada en que los hombres estaban más cercanos a los dioses, donde la dicha era espontánea, hasta el tiempo pesaroso que al poeta le ha tocado vivir. En la lista de edades metálicas, con precedentes en otras mitologías, Hesíodo ha intercalado esa cuarta, que quiebra la línea de empeoramiento. Oro, plata, bronce y, luego, antes del hierro, los héroes. Frente a la raza de bronce, «nacida de los fresnos, terrible y violenta», que se precipitó en el Hades oscuro sin dejar memoria, la de los héroes se presenta como un luminoso espacio que suscita nobles recuerdos, Fueron los héroes «una raza más justa y más noble», *génos diakaióteron kaì áreion*. No estaban dominados sólo por la violenta soberbia, la *hybris*, como los broncíneos, sino que se interesaban por la justicia, *díke*, y eran mejores, *áreioi*, o incluso los mejores, *áristoi*, entre los humanos.

Son sus representantes los héroes venerados del pueblo griego, esos que celebra la poesía épica, como los fieros reyes que combatieron en torno a Tebas y Troya, que suministraron materia de canto a los aedos como Homero. Hesíodo les ha abierto un hueco esclarecido en el esquema de las edades. Como J. P. Vernant ha señalado en su excelente análisis del mito, representan el aspecto positivo de la función guerrera en el esquema triunfacional latente en la estructura de ese relato, mientras que los hombres del bronce tienen un aspecto negativo: la violencia brutal y la soberbia sin freno.

Los héroes son figuras del pasado y son muertos memorables. Como los magnánimos aqueos o los campeones tebanos. Eran mejores que los de ahora. De ellos puede bien decirse lo que ya dice el viejo Néstor en la *Ilíada*, al comparar a los guerreros de su juventud con los posteriores: «Con ellos ninguno de los mortales que ahora son sobre la tierra podría combatir» (I, 271-272). Tenían una enorme superioridad corporal y también anímica, escribe Aristóteles (*Política*, 1.332b) frente a los hombres de después.

Y no todos fueron a parar al Hades. A algunos los dioses les dieron un retiro privilegiado en las Islas de los Bienaventurados o los Campos Elíseos. Allí fue a parar el rey Menelao, el ilustre esposo de Helena, como le profetizara Proteo (*Odisea*, IV, 560 y ss). Pero incluso los que han ingresado en el Hades, siguiendo la suerte común, no se quedan sin nombre ni gloria. Perduran prestigiosos en la memoria de las gentes. Además de lo que cuenta Homero en la *Odisea*, XI, cuando Ulises visita el Hades, está el culto a los héroes, de gran extensión y arraigo en toda Grecia. En torno a los sepulcros de uno y otro héroe, en santuarios y parajes consagrados a su memoria, se mantenía una veneración perdurable. De los héroes se esperaba una cierta respuesta, en momentos de apuro podían reaparecer como fantasmas. Podían venir en ayuda de los suyos en la batalla (como se apareció Teseo en Maratón contra los persas), o dar un susto nocturno a algún viajero imprudente. Mucho puede decirse del culto a los héroes (Sobre ello remito a los clásicos libros de J. Burckhardt, *Historia de la cultura griega*, —tomo II, pp. 271-336, de la versión castellana, 1974—, y de E. Rohde, *Psique*, —3.ª edición española, Málaga, 1995—). Según Hesíodo los hombres de la raza de oro se transformaron al morir en *daímones*, y es probable que también algunos

héroes, los mejores, gozaran de un estatuto de supervivencia parecido. Eran *hemitheoí*, «semidioses», pero la barrera de la muerte los apartaba de los dioses y los unía decididamente con los humanos.

Hay una gradación de poder entre dioses, héroes y hombres. Los espléndidos guerreros de la épica, que en el combate llegan a enfrentarse a los mismos dioses —tal como Diomedes en *Ilíada* V—, pero están condenados a morir, tarde o temprano (y más bien temprano incluso los más grandes). Pervive, sin embargo, el recuerdo de sus hazañas, en el mito y la memoria, gracias a su fama memorable, su *kléos,* en la poesía y el culto.

«Himnos, soberanos de la lira, ¿a qué dios, a qué héroe, a qué hombre ensalzaremos en el canto?» pregunta Píndaro al comienzo de su *Olímpica II*. El gran lírico celebra en sus epinicios a sus contemporáneos victoriosos en juegos atléticos. Pero esos humanos reciben sus alabanzas enlazadas a recuerdos de héroes y dioses. El paradigma heroico actúa en el trasfondo del elogio. Los héroes son también los protagonistas de las narraciones épicas y de las tragedias clásicas. Las primeras se ocupan de rememorar sus famosas hazañas —es decir, del *kléos*—, mientras que las tragedias representan el sufrimiento —*páthos*— que marcó su final trágico (cuando lo hay). La grandeza del héroe provoca a veces su desmesura —*hybris*— y esa excesiva soberbia y arrogancia atrae sobre él la destrucción —*áte*—, según un esquema trágico conocido.

Poemas heroicos los hay en muchas culturas. La épica tiene por doquier un fondo parecido: los héroes muestran su coraje singular en terribles combates, en fiestas de sangre, furia y polvo, bajo la mirada de los dioses y para admiración de los oyentes. (En su excelente estudio *Heroic Poetry,* C. M. Bowra ha analizado los motivos recurrentes de esa poética en varias literaturas. Respecto de los episodios un tanto arquetípicos de la carrera heroica, remito al sugerente libro de J. Campbell *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*) Para definir a los héroes podemos recordar un fragmento de Heráclito (29 DK), que dice: «Los mejores exigen una cosa por encima de todas: gloria imperecedera entre los mortales». Esa fama imperecedera, *aénaon kléos,* está en correspondencia al honor, *timé,* botín merecido de los héroes magnánimos, como advierte Aristóteles. El honor es

superior a la vida en la consideración heroica. Por él van los héroes a sus audaces empresas, desafiando los riesgos del camino y la misma muerte.

Mientras que los dioses, inmortales por esencia, observan y alguna vez visitan el mundo terrestre sin riesgos, los héroes empeñan su destino en la aventura. No pueden escapar a su sino mortal. En vano Belerofonte intentó asaltar el Olimpo en su caballo alado Pegaso. En vano Sísifo el astuto vadeó de regreso una vez el Aqueronte, frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Pronto le alcanzó el castigo de Zeus relegándolo de nuevo al Hades. Pero el héroe elige una vida corta y gloriosa antes que una larga y silenciosa. La elección de Aquiles marca la pauta. Sólo algunos héroes muy excepcionales han logrado la inmortalidad divina: Dioniso, Heracles y Asclepio ascendieron a dioses.

Muchos semidioses son hijos de un dios o una diosa. Como Aquiles, hijo de la diosa marina Tetis y del héroe Peleo, o Eneas hijo de la diosa Afrodita y el troyano Anquises, o Heracles, hijo de Zeus y de la reina tebana Alcmena. Otros tienen su parentesco divino más lejano, como Ulises o Héctor.

Hay una ética heroica: el vivir peligroso en busca del honor y el servicio a los otros. Por la patria combate ya un héroe como Héctor, más moderno. El héroe es paradigma del valor. Incluso para alguien tan poco crédulo en mitos como el viejo Sócrates. En un célebre texto de la *Apología* escrita por Platón (28b y ss), explica:

> […] Quizá alguien diga: «¿No te da vergüenza, Sócrates, haberte dedicado a una ocupación tal por la que ahora corres peligro de morir?». A ése yo le respondería unas palabras justas: «No tienes razón, amigo, si crees que un hombre que sea de algún provecho ha de tener en cuenta el riesgo de vivir o morir, y no el examinar solamente, al actuar, si hace cosas justas o injustas y actos propios de un hombre de bien o un malvado. De poco valor serían, según tu idea, cuantos semidioses murieron en Troya, y especialmente el hijo de Tetis, que, ante la idea de aceptar algo deshonroso, despreció él, peligro hasta el punto de…». Y Sócrates recuerda la decisión de Aquiles de preferir una muerte pronta con tal de conseguir

> gran honor. Que el ilustrado ateniense se acoja a tal ejemplo muestra bien la perdurabilidad de esa ética.

En contraste cabe preferir una vida larga. Es la elección que hizo Fineo, un rey tracio, dotado para la profecía. Apolo irritado con él lo dejó ciego. Y arrastró una tenebrosa vejez, atormentado por las Harpías, en la ribera cercana al mar Negro. (Los Argonautas al visitar la zona le liberaron de tan monstruosas y rapaces bestias). Su destino, como el del adivino Tiresias, y como el del aedo ciego, es el opuesto al del héroe. Inhábil para la aventura y la guerra, no recibe el reflejo glorioso de las armas, sino que está envuelto en una ambigua respetabilidad. Se defiende mediante su saber ambiguo y sus palabras aladas en los márgenes del ámbito heroico.

La muerte alcanza siempre al héroe y puede ser memorable. A veces es lo único que se recuerda de él, como en el caso de Protesilao, el primer aqueo muerto apenas puso el pie en la orilla de Troya. Otros sufren una muerte traicionera cuando regresan al hogar después de sus hazañas, como Agamenón y Heracles. Aquiles morirá alcanzado en el talón por una flecha. Ulises, lejos del mar, en un encuentro extraño. (A manos de su hijo Telégono, que no lo reconoció a tiempo, según el poema épico de la *Telegonía*). Otras veces el héroe elige su muerte en el suicidio, como hace Ayante. Lo que, en cualquier caso, define al héroe no es el triunfo final, ni mucho menos el final feliz, sino el arrojo personal, la voluntad de aventura, el desprecio a los riesgos, la apuesta por el honor, el apetito de gloria, el lanzarse a la acción extraordinaria, «ser siempre el mejor y mostrarse superior a los otros» (como dice Aquiles en *Ilíada*, XI, 784) es la más clara divisa heroica.

La variedad de figuras heroicas en el mundo helénico es muy grande. Esos héroes que hemos citado son los más destacados de su clase, pero el repertorio es muy vario. (Lo señaló muy bien A. Brelich en su libro *Gli eroi greci. Un problem a storico-religioso*, Roma, 1978). Junto al tipo guerrero (Aquiles) está el del héroe solitario que va eliminando monstruos y abriendo caminos (Heracles) y el intermedio (Ulises). Pero hay héroes relacionados con la competición atlética (como Pélope o los Dioscuros), o con la mántica (como Melampo), o con el arte de curar (como Asclepio) y héroes inventores (como Palamedes) y héroes locales de limitado arrojo, a los que se recuerda

sólo en un santuario o una tumba. Todos destacan por su *areté*, su excelencia en uno u otro respecto.

Pero muchas veces puede señalarse algún rasgo típico, como es el de un origen marcado por cierta rareza. Otto Rank en su libro *El nacimiento del héroe* comparaba los nacimientos e infancias singulares que anuncian un destino heroico, en un repertorio que va desde el origen de Moisés, abandonado a las aguas del Nilo, al de Jesús, hijo de una virgen y de un Dios que delega en un dudoso padre terrenal. Un nacimiento furtivo y la inferioridad del padre respecto a la madre, virgen o diosa, y una infancia alejada del hogar, el abandono del niño al azar de un río o un mar, y luego la ayuda de un preceptor o educador excepcional, son elementos repetidos de muchos mitos. En la historia de Aquiles se cumplen muchos. Hijo de una diosa, que lo abandona pronto, educado por el centauro Quirón, destinado a ser mejor que su padre, Aquiles es un héroe marcado para al gloria. También Heracles, Teseo o Jasón.

La personalidad de un héroe se dibuja sobre el repertorio de hazañas a su cargo. Las hazañas, *erga*, definen su trayectoria vital, su *bíos*. Pero al lado de la perspectiva épica hay, en la cultura griega clásica, el enfoque trágico, atento a la peripecia final de la existencia heroica, que suele ser de catástrofe. En el marco cívico del teatro ateniense consagrado a Dioniso, se representan las pasiones y desastres de los héroes, para lección y reflexión de los espectadores, es decir, de toda la ciudad. Los mitos alertan sobre los riesgos de la condición humana. La excesiva *areté* concluye en ese cambio de fortuna que, como advirtió Aristóteles, provoca en el público una catarsis del terror - y la compasión, sentimientos que inspiran los destinos de los grandes héroes que desfilan ante los ojos de los ciudadanos en las fiestas dionisíacas. Agamenón, Edipo, Heracles, Penteo y otras grandes figuras míticas salen a escena para dar cuenta de sus terribles padecimientos, *páthe*, que son una muestra a la vez de la grandeza y fragilidad de la condición heroica, es decir, de la condición humana en su más alto grado de nobleza.

I

ÍCARO. La secuencia mítica que protagoniza Ícaro es muy breve: sólo incluye un vuelo alto y un batacazo mortal. Como en el caso de Faetonte, hijo de Helios, el suyo es un destino de advertencia ejemplar: los jóvenes que no saben controlar sus ímpetus se estrellan enseguida, tal podría ser la moraleja de su corta aventura. Ícaro es el símbolo de la temeridad juvenil castigada. Pero demos el relato familiar completo, puesto que es tan breve.

Justo es mencionar a su padre primero. Dédalo fue un artífice genial. Para su uso doméstico había creado unas figuras robóticas muy eficientes. Para complacer al rey Minos y a su lúbrica esposa construyó una vaca tan perfecta que pudo seducir al blanco toro del que Pasífae se había enamorado. Para custodiar la isla de Creta le forjó un gigante de bronce, Talos, que daba la vuelta a la isla a buen paso. (Medea acabó luego con el gran autómata). Y fue el arquitecto del vasto palacio de muchos recovecos, el Laberinto, que albergaba al Minotauro, hijo ferino de Pasífae, al que mató Teseo.

También ideó, para escapar de la isla, un sencillo instrumento de vuelo: fabricó dos pares de alas, uno para él y otro para su hijo, y un buen día ambos emprendieron la aérea huida. Pero el joven Ícaro, desobedeciendo las advertencias de su padre, remontó demasiado el vuelo, y el sol recalentó la cera con la que estaban pegadas a su cuerpo las alas, éstas se soltaron y el pobre Ícaro cayó agitando en vano sus brazos de cabeza en el mar. Dejó, eso sí, una memorable estampa, motivo frecuente en cuadros barrocos.

La familia de los inventores se halla expuesta a algunas desgracias, y suele suceder que un hijo juegue peligrosamente con un artilugio nuevo sin la debida cautela. Sin embargo, dicho sea en disculpa de Ícaro, uno puede imaginarse el momento de felicidad que experimentó al volar como un

pájaro, estrenando alas. ¡Qué estupendo panorama desde lo alto! Mover las alas requería un cierto esfuerzo, pero luego la ascensión compensaba todo. Se dejaba mecer por el viento y gozaba del paisaje insólito. Desde arriba vería la isla de Creta recortada en el azul intenso del mar. Cruzaba las nubes y miraba por si asomaba algún olímpico dios a su paso. Con qué libertad infinita se sentía metamorfoseado en pájaro. ¡Qué embriaguez incontenible la del vuelo! ¡Cómo no olvidar en el alegre ascenso cualquier precaución! Y, de pronto, sentiría Ícaro que le fallaban las alas, y las vio quedarse atrás mientras él descendía, volteando, en picado.

Volver

ISIS. En el esquema genealógico de las divinidades egipcias de la zona de Menfis, la pareja divina de Nut (el cielo) y Geb (la Tierra) engendraron a cuatro dioses: Osiris, Isis, Seth, y Nefti. Notemos que en egipcio el cielo es del género femenino y la tierra masculino: Nut es la madre y Geb el padre, y forman la pareja cósmica primordial, pero no tienen una propia historia mítica como sus hijos. Osiris, un dios bueno, es odiado por su hermano Seth, que lo vence y lo asesina. La mujer del difunto, su hermana Isis, emprende la busca del cadáver de su querido esposo, acompañada por su hermana Nefti. Lo encuentra y, por medio de sus artes mágicas, logra reanimarlo y tener contacto sexual con él, de modo que así concibe a su único hijo, Horus, hijo postumo de Osiris.

Isis, viuda amorosa y madre doliente, cuidará con celo al niño hasta que Horus pueda recobrar la herencia paterna y vengar el crimen de Seth. Este vuelve a ultrajar el cadáver y lo descuartiza, de modo que Isis peregrina en busca dé los restos dispersos de Osiris y los va reuniendo hasta completar el cuerpo del difunto. Sólo le queda recobrar el sexo del dios, que cayó en el mar y se lo tragó un pez. Por ello el cuerpo será completado con un falo falso. Osiris ha descendido al mundo sombrío del Más Allá donde se convierte en Señor de los muertos.

La diosa logra criar en secreto y proteger de varios peligros a Horus (también llamado Harpocrates, el niño Horus). Cuando éste llega a la

juventud se enfrenta a Seth y lo elimina, convirtiéndose en el rey de Egipto, un rey eterno; con él se identifican los soberanos que ocupan sucesivamente el trono. El nombre de la diosa Isis parece que significa etimológicamente «Trono», y es al nacer de ella como el joven Horus se alza como heredero del mismo. Son muchos los episodios menores acerca de la relación entre Horus e Isis. Pero baste con señalar que la diosa está representada desde el segundo milenio como Diosa Madre, sentada con el pequeño niño en su regazo, dándole de mamar, o bien de pie con el niño en los brazos junto a su pecho. La iconografía de Isis es muy abundante desde muy antiguo, y desde el siglo IV a. de C. se difundirá por el Mediterráneo, desde Menfis y más tarde Alejandría. Como, de un lado, es una divinidad que vela por su esposo muerto y, por otro, es la madre ejemplar y protectora, se comprende que sea vista como una diosa benévola, milagrera y salvadora.

Ella puede interceder ante Osiris por las almas de los muertos y puede como madre de Horus implorar y atraer la benevolencia del rey celeste. Por lo demás sus dotes mágicas y sus viajes peregrinos la muestran como una sutil mediadora entre los mundos y a favor de los humanos. La que salvó a Horus de los peligros de muerte, ella que resucitó a Osiris, es una maternal y benevolente auxiliadora. Sus cultos fueron muy variados y ubicuos, y al penetrar en el mundo grecolatino se convirtió en la protagonista de un culto mistérico, y la diosa venerada por una secta con sus sacerdotes y sus fieles. Frente a otros dioses clásicos, serenos y más distantes, Isis se muestra como una divinidad que puede auxiliar a sus devotos en los apurados trances de esta vida e incluso en el paso a la otra, cara a la resurrección en el Más Allá.

Heródoto cuenta que los griegos de su tiempo la asimilaban a la diosa Deméter. (También Deméter fue madre amante y peregrina en busca de su hija). También era asimilada a Afrodita, como diosa del amor. (También Afrodita penó por la muerte de su amado Adonis y no paró hasta que obtuvo una resurrección del mismo, aunque a tiempo parcial). Osiris, en cambio fue visto como un Dioniso egipcio (al ser un dios renacido y establecido como soberano de los muertos, Osiris es, en efecto, un claro ejemplo del dios que muere y renace como las plantas en el ciclo anual).

La más hermosa plegaria clásica a la diosa Isis es el himno de Lucio, frente al mar y la luna, agradecido y purificado, al recobrar su humanidad

después de su peregrinaje en forma de burro al final de la novela de *El asno de oro* de Apuleyo.

J

JANO. Jano es un dios romano arcaico y elemental. Es el dios de la puerta —*ianua*— y el que dio su nombre al mes que inicia el año: *ianuarius* (enero). Es el dios del paso de uno a otro ámbito. De ahí que se le represente con doble rostro, mira hacia atrás y hacia adelante; bifronte y sin espalda, su cabeza se alza sobre un pilar cuadrangular o sobre un mojón de los que marcan las lindes. Guardián de los caminos y protector de los nuevos tiempos. Era venerado en Roma con un gran santuario en el Foro, que mantenía su entrada abierta. Su templo sólo se cerraba, de modo ostentoso, en tiempo de paz total, algo que no fue nada frecuente en la belicosa República romana. El emperador Augusto mandó cerrar las puertas del templo de Jano con un gesto simbólico de propaganda: bajo su égida comenzaba un áureo tiempo de paz, la *pax augusta*.

No hay mitos sobre Jano, que es, como las divinidades romanas arcaicas, un dios funcional: el guardián de las puertas, relacionado con los momentos peligrosos del cruce de un sitio a otro, un movimiento que para una mentalidad supersticiosa y primitiva aparece como arriesgado, el señor del umbral que conviene cruzar con buen pie y bajo buenos augurios. Por eso el dios mira hacia adelante y hacia atrás al mismo tiempo. Puede ser visto como un símbolo también del presente, que es sólo un momento decisivo de tránsito entre el pasado y el futuro. En ese simbolismo se agota la función crucial de Jano, dios romano y sin antecedente griego.

Volver

JASÓN, el Argonauta. La leyenda de Jasón podría bien dividirse en dos partes: la primera trata de cómo en la famosa nave Argo fue a la Cólquide y volvió victorioso con el Vellocino de Oro, y la segunda de cómo sufrió la venganza de Medea cuando quiso dejarla. Es un gran héroe aventurero que, como Teseo o Heracles, emprende un largo viaje para luchar contra los monstruos y obtener un espléndido botín de su aventura, pero luego las cosas se le complican al héroe que pierde el habitual final feliz de los cuentos. Analicemos el relato.

De muy antiguo viene la saga de los intrépidos héroes que, guiados por Jasón, en la nave Argo salieron de la costa de Yolco en Tesalia, surcaron el peligroso espacio marino y penetraron en el mar Negro a través de las Rocas Oscuras, para rescatar del fondo de la Cólquide el Vellocino de Oro. Ya Homero recordaba en la *Odisea* (XII, 69-70), con una rápida alusión, a «la nave Argo que cruzó el alta mar, celebrada por todos». Pero la fabulosa gesta de los Argonautas nos ha llegado contada en extenso en un poema épico del helenístico Apolonio de Rodas (siglo III a. de C.). Antes cuentan algunos episodios de la historia de Jasón, Píndaro en su *Pítica IV* y Eurípides en su *Medea*. Los demás poemas antiguos sobre esta estupenda aventura heroica se nos han perdido. Aunque no dudamos de que era una saga mítica muy antigua, difundida ya antes de Homero.

La saga de los Argonautas estaba, en efecto, aureolada del prestigio de muchos héroes de noble abolengo y de muchos avatares resonantes en la tradición. *El viaje de los Argonautas* de Apolonio quiere recobrar la antigua epopeya con nuevo fervor poético. De nuevo en sus versos encontramos las olas odiseicas chasqueando sobre la nave de los héroes griegos ante costas lejanas, de nuevo hallamos a los prodigios peligrosos y las magas enamoradizas; de nuevo una geografía que invita a los héroes al avance intrépido y, al fondo, los toros de aliento de fuego, un dragón enorme que guarda el tesoro, un rey feroz y una bella princesa, y luego el azaroso regreso al hogar.

Probablemente, como ya apuntó Robert Graves, podríamos deslindar en el entramado mítico dos ejes temáticos. De un lado la expedición de un grupo

de aventureros heroicos —con algún eco histórico en su trasfondo— a las comarcas nórdicas del oro y del ámbar (el noreste del mar Negro y el norte del Adriático). Los expedicionarios son los llamados Minias Eólidas, héroes en buena parte tesalios y de otras varias regiones, que se lanzan a explorar un lejano confín del mar cruzando el Helesponto. (El famoso estrecho tiene ese nombre desde que allí se cayó a las aguas Hele del lomo del mágico carnero áureo, cuando cruzaba por el aire, junto con su hermano Frixo. Y él fue quien luego sacrificó el animal extraordinario y dejó en el bosque su áureo pellejo al cuidado de un dragón). Los héroes griegos son cincuenta y seis en el catálogo de Apolonio, un buen número para el barco de cincuenta remos.

Por otro lado está la iniciación y la gloria personal del capitán de la empresa que triunfa de una serie de pruebas en las que deja de manifiesto su condición de protagonista de las hazañas, en una *aristía* singular. Debe Jasón domar unos toros fogosos y arar con ellos un campo, segar a los guerreros que surgen como espigas de la tierra labrada, reconquistar el Vellocino áureo que vigila un insomne dragón, y regresar a la patria en un periplo muy arriesgado. A las pruebas heroicas y atléticas, los *aethla* típicos, se añade otro botín: la princesa que, enamorada del héroe, colabora con él y se fuga con él.

La estructura del mito parece comportar esa combinación de motivos, los de la expedición colectiva y los de la iniciación heroica. Así vemos que Jasón está prácticamente ausente en los lances de las aventuras marinas (con una excepción muy importante; la del encuentro con las Lemnias, donde el seductor Jasón tiene un claro amorío con la reina Hipsípila), mientras que los demás héroes no resultan de utilidad ninguna para obtener el famoso Vellocino, una vez varada su nave en la Cólquide.

Entre esos acompañantes de Jasón figuran personajes muy ilustres, como Heracles y Peleo y Telamón (que fueron padres respectivamente de Aquiles y Ayante, los mejores guerreros frente a Troya), y una serie de especialistas heroicos: dos excelentes adivinos (Mopso e Idmón) junto al magnánimo Orfeo, sin rival en el canto con lira; un excelente timonel, Tifis; un corredor tan veloz que puede ir sobre las olas del mar, Eufemo; dos héroes alados, Zetes y Calais, hijos del dios del viento Bóreas; Polideuces, boxeador invicto, y Cástor; Linceo, de vista agudísima; Periclímeno, con sus mágicos poderes de transformista, etc. No es mucho, sin embargo, el partido que en la

expedición saca Jasón de tantos auxiliares prodigiosos. Tan sólo Orfeo (que compite con las Sirenas) y Polideuces (que aporrea en un duro *match* al brutal Amico) y los dos hijos voladores de Bóreas (que persiguen a las Harpías) rinden buen provecho en el viaje.

Como subrayó un buen comentarista (K. Meuli), tal vez en una versión más amplia y antigua estos héroes con dones extraordinarios tuvieran papeles más destacados. Recuerdan el *folktale* arquetípico del héroe con auxiliares mágicos. Aquí se han quedado un tanto superfluos en su mayoría y en general. Incluso Heracles, «cuyo peso excesivo hacía peligrar la embarcación» (según un escoliasta antiguo) abandona la expedición a la mitad, en un lance curioso y muy sintomático. (Los demás lo dejan en tierra mientras él anda buscando a su amado Hilas, raptado por una náyade o ninfa acuática encaprichada con el jovencito). Está claro en el poema que Heracles, con su enorme fuerza y arrogancia, podía dejar en sombra a Jasón, que tiene dificultades a veces para mostrar su protagonismo en las aventuras previas.

En cambio, apenas arriban a la Cólquide, él se las entiende solo con su aventura. Cierto es que ya cuenta con otra colaboración mucho más valiosa: la de Medea. Con ayuda de la princesa maga y enamorada, Jasón vence las pruebas y recobra el toisón de oro, y con ella emprende el viaje de regreso, en una acelerada fuga y perseguido por las naves de los furiosos Coicos. Recorre una largo camino de regreso —ya que sale del mar Negro, no por el Bósforo, sino remontando el curso fluvial del Istro (es decir, el Danubio) para desembocar en el Adriático por el Po, y luego de darse la vuelta (para escapar al asedio de la flota de los Coicos), ascender por el Po hasta el Rhin, y pasando de éste al Ródano bajar de nuevo al Mediterráneo, costear Italia y cruzar por delante de Sicilia y penetrar en los arenales de Libia, en el norte de África, para luego, al fin con buen rumbo, subir hacia su patria pasando de largo Creta y las costas griegas.

No es difícil advertir que bajo el esquema del mito podemos rastrear el de un cuento popular, un *folktale* de episodios muy tópicos. Del tipo del que suelen llamar los folkloristas «de la hija del gigante». En él el héroe se pone en camino para conquistar en tierras lejanas un botín imposible y cumplir unas pruebas de susto. Es el padre de la princesa, una maligno rey o un temible gigante, quien le impone tan terrible tarea. Pero el protagonista

cuenta con la ayuda de auxiliares mágicos, que le facilitan el triunfo. Con ellos logra cumplir el desafío y concluir con éxito sus hazañas y casarse a la postre con la bella deseada. (No es raro encontrar realizaciones literarias de este modelo en varios géneros. Por ejemplo, en la novela galesa del siglo XII *Culhwuch y Olwen*)

En la leyenda en torno a Jasón hallamos un esquema arquetípico de un cuento maravilloso, al que el mito ha aportado memorables nombres: El héroe se ha criado lejos de su patria (con un educador de héroes, el centauro Quirón) regresa convertido en un apuesto guerrero a su país (Yolco). Su padre (Esón) está exiliado por el usurpador, su despótico tío (Pelias). Ya ha sido prevenido el fiero monarca por el oráculo («¡Guárdate del hombre de una sola sandalia!») y no tarda en reconocer al joven forastero como el esperado enemigo. Pero no se atreve a matarlo directamente, por ser su sobrino, y lo envía a una empresa imposible (a traerle el Vellocino de Oro). El héroe reúne a sus colaboradores (los Argonautas) y emprende su gran viaje hasta el fin del mundo (la Cólquide o Ea, al pie del Cáucaso). Allí se guarda el áureo toisón, vigilado por un dragón y bajo el poder de otro terrible monarca (el rey Eetes, hijo de Helios).

Ahora bien, la hija más joven de Eetes se enamora del extranjero y —ella es perita en artes mágicas— decide ayudarle a superar las pruebas terribles (domar unos toros que vomitan fuego, arar y sembrar un campo con los dientes de un dragón, y exterminar luego a los guerreros que nacen como espigas de la tierra sembrada, en un solo día) y a recobrar el Vellocino en el bosque donde vela el insomne dragón (que Medea logra encantar y adormecer). Toma consigo Jasón el áureo pellejo mágico y ambos se reúnen con los demás Argonautas y salen rumbo a su hogar común. En la fuga van perseguidos por el enfurecido Eetes con sus barcos de guerra. La fuga es más enrevesada geográficamente de lo esperado, lo que demora el final. Pero se casan y llegan felices a él.

A partir de aquí ya no encontramos la secuencia final del cuento maravilloso. Porque no se casaron y reinaron felices, ni comieron perdices, como esperábamos, el príncipe y la princesa. Aunque el cruel usurpador Pelias tuvo su merecido castigo, tal vez la forma refinada de su muerte resultó demasiado comprometedora para los nuevos esposos.

Porque a Pelias lo cocieron en un caldero sus propias hijas, convencidas por Medea de que el baño en un caldero mágico era un buen medio para restaurar la vitalidad del anciano. Medea mostró a las Peliades el ejemplo a seguir, con un carnero descuartizado, que salió resucitado y vigoroso del hirviente caldero mágico. El experimento con Pelias no tuvo el mismo éxito. Y Jasón y Medea acusados del crimen tuvieron que exiliarse de Coico. Pasaron así algunos años errantes y fueron acogidos en Corinto, donde el rey propuso a Jasón una nueva boda con su hija, a condición naturalmente, de que abandonara a la extranjera. Entonces Medea trazó su terrible venganza: mató a los hijos que había tenido con Jasón y también, mediante unos regalos ponzoñosos, al rey y a su hija, la destinada a segunda esposa de su marido. Luego se fugó, con la ayuda del carro de su abuelo Helios, a Atenas, donde fue acogida por el rey Egeo.

Así acaba el mito, con la feroz venganza de Medea. Con un desenlace muy diferente al del cuento maravilloso. Podemos advertir aquí el recelo de los griegos hacia esas princesas que por amor traicionan a los suyos y se fugan con el bello extranjero, aunque éste tenga el mérito de ser griego y ella sea de origen bárbaro. Todas esas princesas que traicionan a padres y hermanos por amor al héroe visitante son muy peligrosas. (Otros casos son el de Cometo que por amor a Anfitrión le cortó a su padre Pterelao su vital cabellera, o Escila que traicionó a Niso por amor a Minos y, sobe todo, Ariadna, hermana del Minotauro, que salvó a Teseo del laberinto de Cnosos). El caso de Ariadna, prima de Medea, puesto que su madre Pasífae, de amores no menos fogosos, era hija de Helios y hermana, por tanto de Eetes y de Circe, es el más parecido. (Jasón evoca el nombre de Ariadna, pero no su final, para seducir a Medea, prometiéndole ilustre fama en Grecia si le ayuda, como aquélla ayudó a Teseo). Pero mientras que Teseo, sagaz y oportuno, abandonó a Ariadna por el camino de vuelta, en la isla de Día o de Naxos, Jasón no consigue librarse a tiempo de su amante. Medea cobra luego aires de «mujer fatal», en su rencor vengativo,

Jasón no logró un final feliz. Por dos veces estuvo a punto de ser rey, pero falló en el último momento. Arriesguemos una explicación, un tanto moralista. Tal vez se merecía el infortunio por haber cedido demasiado el papel de protagonista a su ayudante femenino. Siempre tuvo mucho encanto

para atraerse los favores de las mujeres —como los de Hipsípila antes de Medea— y de las diosas (tuvo a Atenea, Hera y Afrodita de su lado), pero a la postre eso hipotecó su papel heroico. En la interpretación psicoanalítica de Paul Diel, un psicólogo moderno muy habilidoso en su exégesis mítica, Jasón es el prototipo del «héroe banalizado». Subraya en su comentario que los triunfos de Jasón deben demasiado a las artes mágicas de Medea y que sus hazañas quedan inconclusas (no mató al dragón, sino que lo dejó dormido por el filtro hipnótico). Esa falta de remate para sus acciones es muy expresiva del valor renqueante del héroe, según esta interpretación suspicaz.

Cuenta una versión tardía sobre su muerte, que Jasón se había sentado a la sombra de la nave Argo, varada como monumento de gloria en una colina, cuando el mástil de la nave ya muy envejecido se desprendió y le cayó encima, aplastándolo. Y el psicólogo aficionado a la hermenéutica mítica le saca mucha punta a este mazazo. «La Argo —comenta Diel— es el símbolo de las promesas juveniles de su vida, de las hazañas de apariencia heroica que le han valido la gloria. Ha querido descansar a la sombra de su gloria, creyendo que bastaba para justificar su vida entera. Al caer en ruinas la Argo, símbolo de su juventud, se convierte en el símbolo de la ruina final de su vida. El madero es una transformación de la maza. Es el aplastamiento bajo el peso muerto, el castigo de la banalización.»

De todos modos, conviene desconfiar de las interpretaciones psicoanalíticas. El poeta Apolonio de Rodas no nos cuenta el final de la vida de Jasón, sino que lo deja en el momento de máxima gloria, cuando entra con su barco alegre, al ritmo de los ágiles remos de sus esforzados y fuertes camaradas, en el puerto de Págasas, en Yolco. En el momento final del espléndido y memorable viaje de la Argo, auténtico prodigio de los mares, pionera en la singladura del mar Negro, fabulosa surcadora de los grandes ríos de Europa, nave diseñada bajo los cuidados de Atenea y protegida por las diosas.

Volver

JOB, el justo sufriente. El Libro de Job está incluido entre los del Antiguo Testamento. La fecha de su composición puede discutirse, pero está entre el siglo VI y el III a. de C.; probablemente puede situarse en el siglo V a. de C. Pero el mito del justo que, abrumado por sus muchas desdichas, reclama justicia a su dios, es mucho más antiguo que ese famoso texto bíblico. Mil años, y más de mil, antes del texto hebreo unas tablillas de arcilla habían recogido ya una lamentación semejante, en un texto sumerio que S. N. Kramer llamó «El primer Job». (Ese texto se fecha hacia el 1700, pero copia otro de hacia el 2000 a. de C., escrito durante la tercera dinastía de Ur).

Un hombre inocente, atormentado por incesantes desdichas eleva su queja a un silencioso dios, dispensador de los bienes y los males. Su queja es, a la vez, una plegaria: acata la voluntad divina, pero no comprende la crueldad del castigo; glorifica al dios soberano, pero le suplica tregua y compasión.

Dios mío, el sol brilla luminoso sobre la tierra;
para mí el día es negro.
Las lágrimas, la tristeza, la angustia y la desesperación
se han alojado en el fondo de mi corazón.
Se me engulle el sufrimiento
como a un ser destinado sólo a los llantos.
La mala suerte me tiene en sus manos,
se lleva el aliento de mi vida.
La fiebre maligna me baña el cuerpo…
Dios mío, oh tú, padre que me has engendrado,
levanta mi rostro.
Como una vaca inocente, a tu compasión elevo mi gemido
¿Cuánto tiempo me abandonarás,
cuánto me dejarás sin protección?

No blasfema contra el orden divino, pero se humilla aguardando la divina piedad. Al fin, el dios se la concede y las quejas del justo atribulado obtienen respuesta. El relato se hace piadoso y ejemplar con su final feliz: la fe del

justo es retribuida con una renovada dicha venida de lo alto. La queja es oída y atendida por fin.

En otro texto babilónico de unos siglos después, el *Diálogo del justo sufriente con un amigo*, vuelve a resonar el mismo tono y el mismo reproche a un dios tardo en responder. El justo dolorido reclama. De nada le han servido su piedad ni sus rezos. Ha vivido en la miseria mientras los injustos medraban. Ha sido humillado y atormentado mientras otros gozaban y se enriquecían sin atender a los dioses ni los preceptos divinos. El amigo intenta en vano consolarle, advirtiendo que el plan de los dioses es con frecuencia enigmático para los humanos. El sufriente está dispuesto, a esperar en medio de su amargura. Como señala L. A. Schökel —en su sabio libro *Job*, Madrid, 1982— en estos textos se encuentra un claro precedente del Libro de Job, incluso en detalles de forma.

Pero los supera en su patetismo y su dramaticidad el poema hebreo, que va precedido de un breve prólogo y un breve epílogo en prosa. Su anónimo autor conocía bien la literatura anterior y compone sus diálogos con maestría y una firme ironía. La estructura del poema es clara: Job comienza con un monólogo y dialoga luego con tres amigos, luego interviene un cuarto consejero, y al final se le aparece Dios que responde a sus lamentos. Al comienzo se nos explica que Dios deja a Satán que ponga a prueba la paciencia de Job, ejemplo de hombre piadoso. Al final se cuenta que Dios premia con numerosos bienes materiales al paciente y quejumbroso Job.

A una sugerencia de Satán, Dios, para probar la fidelidad de su siervo, permitió que cayeran sobre Job todos los males. En breve se quedó sin ganados, ni casa, ni familia; sólo su mujer quedó a su lado. Pero una hedionda y pustulenta enfermedad le atormentó entonces. Aunque su mujer, ya desesperada, le aconsejaba el suicidio, Job resistió el dolor y la angustia, echado en el polvo y miserable en extremo. Sin ganados, ni casa, ni hijos, ni salud ni esperanzas, no renunció a su dignidad. Con orgullo elevó su queja tenaz reclamando justicia al Señor. Acudieron sus amigos escandalizados y aconsejaron a Job que se reconociera culpable y no reclamara nada al Altísimo. Incluso un teólogo, Elihú, vino a recriminarle por no aceptar el dolor como instrumento de su purificación. Pero Job no cedió; se sabía justo y proclamaba la injusticia del Dios que así, con tan fieros tormentos, retribuía

su piedad. Y, al final, resonó la voz del propio Dios para dar sus razones. Dejó en claro su inmenso poder ante el que nada es un hombre. ¿Quién puede a Dios ponerle pleito? Job se sintió anonadado. Luego, satisfecho de la lección, Dios premió con nuevos bienes los bienes perdidos.

Cuenta el texto hebreo que compensó con creces las riquezas destruidas. Nada menos que catorce mil ovejas, seis mil camellos, mil yuntas de bueyes, mil asnos, siete hijos y tres hijas y ciento cuarenta años de vida le dio Yahvé, de modo que quizá alguno pensará, haciendo cálculos ingenuos, que el pobre Job salió muy beneficiado de su pleito con Dios.

Pero la cuestión es otra. ¿Tenía razón Job al reclamar al Altísimo? ¿Junto a su inmenso e indiscutible poderío tenía Dios la razón de su parte? ¿Era vana osadía el desafío de Job invitando a Dios a mostrar su sentido de la justicia? ¿No oculta este impresionante libro un mensaje impío, almendra amarga recubierta de un aparente y dulzón final feliz, conclusión convencional para espíritus débiles y para camuflar su texto entre los admitidos por la autoridad religiosa de la Biblia? Así lo supone Ludwig Marcuse, en su *Philosophie des Glücks* (Zurich-Viena, 1962), cuando dedica un primer capítulo titulado «El derecho de Job a la felicidad» a analizar este texto.

En el amargo diálogo de Job con sus amigos, él pone en duda el fundamento divino de la moralidad, es decir, que la dicha o desdicha venga como retribución justa de los méritos humanos. Como a los amigos les va bien no tienen motivos para desconfiar de ese principio. «Algo malo habrás hecho, Job, para merecer tus dolores», le espetan los piadosos y taimados amigos. Consuelo y consejo son, en estos casos, como señala Marcuse, máscaras de la distancia. Frente al que sufre quien está sano se goza en darle consejos morales. Fray Luis de León, en su *Comentario al Libro de Job*, llama a estos amigos «corazones de piedra»: «Dios nos libre de un necio tocado de religioso y con celo imprudente, que no hay enemigo peor». (Lo sabía por propia experiencia fray Luis).

Al final, Dios aparece para anonadar a Job con su aparato de poder. Le enrostra unas cuestiones un tanto sorprendentes: ¿Qué sabe el desdichado de la construcción del mundo? ¿Cómo va a dominar a los brutos que Dios creó formidables y raros? ¿Cómo osa encararse con Él? Si no puede enfrentarse a monstruos como el hipopótamo o la ballena, ¿cómo intenta pleitear con su

Creador? ¿Acaso medirá la fuerza de su brazo? ¿Es que sabe tronar como Dios truena? Job se siente polvo en el polvo y no es para menos. Pero, con todo, ésa no era la cuestión. No se discutía aquí de fuerza y poder, sino de justicia. Job era sólo un débil súbdito malherido sin motivo. Se trataba de ver si uno es feliz o es torturado en razón de su conducta moral, y no por el azar o el despotismo. Dios a eso no responde. Se muestra generoso con el vasallo humillado, a la postre, y ofrece muchos regalos y da a la historia su final tradicional. Pero podría preguntarse un astuto lector de la trama: ¿Queda así el dolor del justo compensado? ¿Queda demostrada aquí la justicia de Dios?

Del mito de Job son incontables los ecos en la literatura de nuestro tiempo, desde Kafka a J. Roth y muchos otros. J. L. Borges decía preferir este libro a todos los otros de la Biblia, y anotaba que Max Brod decía que este texto nos recuerda que «el mundo está regido por el enigma», y H. G. Wells que era «la respuesta de los hebreos a los diálogos de Platón». Fray Luis de León tradujo y comentó dos libros de la Biblia; de joven, el Cantar de los cantares, y en su vejez, el Libro de Job. El trayecto del uno al otro puede expresar todo un itinerario espiritual.

L

LANZAROTE, modelo de caballeros andantes y fieles amadores. Lanzarote aparece como el héroe caballeresco de un amor no fatal, sino altamente cortés, pasión ejemplar en la literatura del medievo. Su figura aparece de pronto en la novela de *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, escrita hacia 1180. (Algunos le han buscado antecedentes en alguna figura de las leyendas o mitos celtas, pero nada preciso sale de esos rastreos).

El novelista compone su *roman* para una noble dama, la hija de la fascinante Leonor de Aquitania, y lo deja muy claro en su prólogo: la condesa María de Champaña le ha ofrecido el tema y su orientación (*matière et sen*), y a él sólo le queda aplicarse a obedecerla y para ello presentar su desarrollo en una novela bien construida. (*Del Chevalier de la Charrete / comance Chrestiens son livre;/ matiere et sen l'en done et livre / la contesse, et il s'entremet / de panser si que rien n'i met / fors sa painne et s'entencion*). Surge así uno de los relatos románticos más deslumbrantes de la Alta Edad Media, en torno a los dos nobles protagonistas de una historia de amor apasionado y adúltero de enorme resonancia: la reina Ginebra y Lanzarote.

Es muy interesante notar que el novelista dejó sin concluir su texto y no sabemos bien por qué. Tal vez, podemos pensar, porque no sabía muy bien cómo concluir con un final feliz, como era de rigor en sus novelas, esta trama, que a él, partidario de historias donde el amor y la aventura se hacían compatibles con un matrimonio feliz de los protagonistas, no le gustaba. Y que debía de recordarle el desenlace fatal del *Tristán*, contra el que se hallaba en guardia. (Aunque también él había escrito un *lai* sobre Tristán que se nos ha perdido).

Recordemos la trama de esta temprana novela. Nos cuenta cómo Lanzarote (*Lancelot*) va a rescatar a la reina Ginebra, raptada por un enigmático caballero, que se la lleva «al país de donde nadie retorna». El héroe sufre tremendos ultrajes —como el montar en la deshonrosa carreta— y desafía espantosos riesgos —como el cruce del Puente de la Espada y el combate con el feroz Meleagante—. Logra salvar del castillo maligno a la bella prisionera y ella le trata desdeñosamente —porque intuye que tuvo un instante de vacilación al subir a la carreta—, pero luego le recompensará con una noche de intenso amor en su dormitorio. Eso es lo esencial en la trama, que contiene muchos otros episodios, como los protagonizados por Gauvain, por ejemplo, y la liberación final de Lanzarote. Como novela de búsqueda —de *queste*—, en *El caballero de la carreta* tenemos un esquema narrativo que hará furor en la novelística del género y encontramos aquí muchos elementos que serán típicos de las novelas de aventura protagonizadas por paladines artúricos. Pero dejemos para más adelante esos aspectos y detengámonos ahora un momento en el núcleo amoroso de la historia.

La materia parece provenir de una narración céltica de muy antiguo trasfondo mítico: es fácil reconocer aquí el esquema de un viaje al País de los Muertos, al que va el héroe, como un nuevo Orfeo, en pos de la amada desaparecida. En una versión anterior —de la que tenemos un reflejo muy curioso en un relieve de un capitel de la catedral de Módena— sería el esposo —es decir, el rey Arturo— quien iba a rescatar a su esposa al tenebroso reino y del fiero castillo. En la novela de Chrétien ya Arturo está visto como un rey que delega en sus caballeros las aventuras peligrosas, un tipo de *roi fainéant* que se queda en su asiento real, presidiendo la Mesa Redonda, mientras parten en pos de la raptada otros —como el senescal Keu, de buena intención, pero torpe, y el cumplido Gauvain, y, por su propio impulso, el apasionado y misterioso Lanzarote—. La sustitución del esposo por el amante en esa búsqueda muestra bien el cliché cortés de la trama. El rescate de la amada ha cambiado significativamente de héroe. (El final feliz de la aventura aparece también en otro texto medieval bien conocido, el poema inglés del siglo XIV, *Sir Orfeo*).

Lanzarote es un héroe inventado por Chrétien —sobre la pauta de algún héroe bretón tal vez— que perdurará en ese universo fantástico de las novelas

artúricas como el más cumplido ejemplo del caballero esforzado y del amante desdichado, tan valeroso e invencible en los combates como sumiso a la dama amada e imposible. Por eso se convierte en el paradigma de los caballeros románticos, en su gloria y su desventura. (Recordemos que todavía es el modelo de Don Quijote en sus intentos de hacer méritos frente a Dulcinea). Por amor a Ginebra, a la que ha rendido vasallaje, por su pasión secreta y ascética, permanecerá célibe y sordo a las ofertas de tantas damiselas seductoras como encuentra en los castillos de las novelas. Es casto y fiel hasta el extremo. Ya lo anotaba el capellán Andreas: *amor rediit hominem castitatis quasi virtutem decoratum*. Aunque tiene algún desliz —que le permite ser padre del puro Galaad en las novelas del *Ciclo*!—, es por caer en la trampa. Soporta los desdenes de la amada y obedece a sus mandatos de capricho (como cuando le ordena portarse primero mal y luego bien en dos días de torneo). Su amor cumple todas las reglas: procede de una iluminación interior y le domina entero (en su cabalgada en pos del raptor de Ginebra va como en trance hipnótico, ensimismado en su cuita y su nostalgia). Su amor ha de mantenerse secreto —como recomendaban los trovadores y conviene a las pasiones con adulterio cortés— y, por otra parte, es una pasión que inspira las mejores hazañas del caballero, para gloria de la amada y de la corte entera.

Por otro lado, también este amor llevará, a la larga, a la catástrofe, tanto al caballero como a su amada y a toda la corte del rey Arturo. Pero esta peripecia final se cuenta en otra novela distinta, ya en prosa, anónima y trágica: *La muerte del rey Arturo*.

M

MEDEA. La historia mítica de Medea está unida a la de Jasón y los Argonautas. (Véase el capítulo sobre Jasón). Es la princesa de la Cólquide, maga poderosa y doncella enamorada, que por amor ayudó a Jasón a superar las pruebas terribles y a obtener el famoso Vellocino de Oro, y escapó con él y sus compañeros en la Argo hasta Grecia. Luego compartió el destino de Jasón, que no obtuvo el trono de Yolcos, sino que, tras la muerte de Pelias, se exilió y fue a parar a Corinto. Allí a él se le ofreció una nueva boda, con Creúsa, la hija del rey de Corinto. Entonces Medea, viéndose traicionada por el héroe al que había confiado su destino, tomó una terrible venganza; envió a la princesa corintia un regalo de bodas emponzoñado, que causó la muerte de ella y del rey su padre, y, por otro lado, mató a los dos hijos que tenía de Jasón. Luego escapó a Atenas, donde el rey Egeo le había prometido asilo.

Es fácil dividir en dos partes la historia personal de Medea. La primera trata de la aventura de una joven princesa que se enamora del extranjero y es seducida por sus promesas matrimoniales a cambio de una ayuda en el peligro. Traiciona a su padre, deja su patria y escapa con su amado. La segunda cuenta su reacción ante el abandono de éste y su subsiguiente venganza. En la literatura griega el primer tramo está referido en los actos III y IV del poema de Apolonio (*El viaje de los Argonautas*) y el segundo en la tragedia de Eurípides *Medea*.

La obra clásica de Eurípides es mucho más famosa que la versión épica del poeta helenístico Apolonio, y la imagen más difundida de Medea es la de una bárbara terrible y despechada que asesinó a sus propios hijos en un arrebato de pasión. Después de Eurípides, otros dramaturgos han retomado el tema y han sacado a escena a otras terribles Medeas. Así, por ejemplo, el

romano Séneca. Pero es muy interesante considerar y contrastar los dos momentos decisivos de esa vida, la entrega de la joven romántica y su peripecia trágica. El enamoramiento de Medea está muy bien narrado en el libro III de los *Argonautiká*. Primero en una escena convencional: el dios Eros, el alado y travieso hijo de Afrodita, dispara su dardo amoroso al corazón de la ingenua princesa, luego unas escenas de fina psicología, en las que el poeta pinta el desasosiego y los soliloquios nocturnos de la joven enamorada. (Estas escenas de monólogos de amor, introducidas en un poema épico de Apolonio, resultan innovadoras en la poesía antigua). Luego, ya decidida a ayudar a Jasón, la intervención de Medea resulta providencial en la obtención del Vellocino y en el regreso de los héroes.

No tenemos una narración precisa de lo que pasó cuando Jasón volvió con Medea y el Vellocino a Yolcos. Parece ser que ella con sus artes mágicas rejuveneció a Esón, el padre de Jasón, y engañó luego a las hijas del tirano Pelias, para que intentaran repetir el experimento con su padre. Medea les mostró cómo de su caldero mágico salía rejuvenecido un carnero que ella había matado y arrojado a sus aguas. Pero cuando las Peliades mataron a su padre y arrojaron sus carnes al caldero, Pelias no resucitó. Tal vez ese engaño perjudicó el prestigio de Jasón, que no pudo obtener el trono de Yolcos y marchó al exilio, acabando en Corinto, donde se desarrolla la segunda parte, la más trágica, del mito de Medea.

Eurípides nos presenta su figura como la de una mujer orgullosa y dispuesta a tomar venganza de la traición de Jasón a toda costa, a través del criminal asesinato de sus dos hijos. Medea es una mujer apasionada, pero a la vez extrañamente lógica en sus arrebatos, como muestra en los monólogos de la tragedia. Ahí es donde dice esa frase que escandalizó, según cuentan, a Sócrates: «Mi pasión es superior a mis razonamientos». Sabiendo que hace mal, Medea actúa movida por su odio contra su esposo, sacrificando a sus inocentes niños. También pronuncia sus terribles quejas acerca del destino de la mujer en la sociedad antigua. Medea, bárbara de fogoso carácter, resulta sin embargo una lúcida portavoz de las quejas de todo el género femenino contra una cultura machísta. Ejecuta su atroz venganza, que destruye a unas víctimas inocentes para angustiar así a Jasón, y luego escapa —en el carro

celeste de su abuelo Helios— hacia la acogedora Atenas. Es un final un tanto sorprendente.

También de Atenas la pérfida Medea tendrá que huir luego, cuando fracase en su intento de envenenar a Teseo (véase TESEO). Y acabará en Asia, donde será la progenitora de la estirpe real de los medos. (Su hijo Medo, por etimología popular, es el antepasado de la famosa nación enemiga de los griegos).

Hay muchas tragedias y obras teatrales sobre Medea en la tradición occidental (*cf.* el artículo correspondiente de E. Frenzel). La obra más reciente que conozco sobre el tema es, sin embargo, una novela, la de Christa Wolf, *Medea Stimmen* (*Medea. Voces*) (1996). En ella el argumento mítico resulta notablemente alterado, ya que Medea no mata a su hermano Apsirto al huir de la Cólquide ni tampoco a sus hijos para vengarse del abandono de Jasón en Corinto, sino que es una víctima de la calumnia y la xenofobia. En la Cólquide Apsirto ha muerto víctima de manejos políticos de su padre, y en Corinto tanto la princesa prometida de Jasón como los hijos de Medea mueren sin que ella intervenga. La princesa se suicida y los niños son asesinados por la muchedumbre enfurecida, que quiere vengar sobre ellos su odio contra la extranjera Medea. Ella ni siquiera odia a Jasón, que es, en su relato, un aventurero egoísta bastante convencional y, en conjunto, poco responsable del giro trágico de su destino, envenenado por los políticos ambiciosos. La novelista ha modificado así el mito para expresar lo que, desde su perspectiva feminista y personal, supone el sentido más profundo y arcaico de la trama. Resulta así un argumento interesante, pero demasiado original, pues, como ya aconsejaba Aristóteles en su *Poética*, no deben los poetas desbaratar los mitos heredados.

Volver

MERLÍN EL MAGO. En la mascarada organizada por los Duques en el capítulo 35 de la segunda parte del *Quijote* le dice un falso Merlín al Caballero de la Triste Figura:

—Yo soy Merlín, aquel que las historias
dicen que tuve por padre al diablo
(mentira autorizada de los tiempos),
príncipe de la Mágica y monarca
y archivo de la ciencia zoroástrica,
emulo a las edades y a los siglos,
que solapar pretenden las hazañas
de los andantes bravos caballeros,
a quien yo tuve y tengo gran cariño.
Y puesto que es de los encantadores,
de los magos o mágicos contino,
dura la condición, áspera y fuerte,
la mía es tierna, blanda y amorosa,
y amiga de hacer bien a todas gentes.

Esa filiación diabólica del mago, hijo de un demonio íncubo y una doncella piadosa, era uno de los trazos famosos del personaje. Cierto que hubo quien lo discutía, como se ve por lo que afirma Gutierre Diez de Gámez en el *Victorial*: «Non fue fijo del diablo, como algunos dicen; ca el diablo, que es espríto, non puede engendrar […]. Mas Merlín, con la grande sabidoría que aprendió quiso saber más de lo que le cumplía, e fue engañado por el diablo, e mostróle muchas cosas que dixesse, e algunas dellas salieron verdad […]».

Como aquí no vamos a meternos en averiguaciones sobre orígenes y pactos diabólicos, anotemos sencillamente que Merlín es el mago por excelencia del mundo caballeresco artúrico, y estaba muy acreditado como profeta y como encantador (en el capítulo 23 de la misma segunda parte del *Quijote* cuenta el ingenioso hidalgo que él fue, según la visión que tuvo en la cueva de Montesinos, quien hechizó a Durandarte y a varías nobles damas de antaño, de modo que bien pudo intervenir en el encantamiento famoso de su Dulcinea).

Merlín sabio, nigromante y profeta, tuvo enorme fama entre los lectores de libros de caballerías. Frase proverbial fue en Castilla la de «sabe más que Merlín», que equivalía a la de: «sabe un punto más que el diablo». Aparece evocado siempre en las ficciones del *Quijote* por su prestigio en el arte de los

encantamientos. La parodia cervantina no podía dejar de sacarle a escena, aunque fuera en burlas, recordando su simpatía por los buenos caballeros y su carácter más bien bondadoso. No insiste Cervantes, en cambio, en su arte adivinatorio y profético, que había sido otro de sus triunfos. Merlín fue equiparado a la Sibila e incluso a los profetas del Antiguo Testamento, y sus profecías políticas habían conocido ecos raros y peligrosos. Hasta el punto de que el Concilio de Trento las censuró y el Indice de Libros Prohibidos lo incluyó entre los condenados el libro de las *Profecías de Merlín: «Merlini Angli liber obscurarum predictionum»*. A comienzos del XVII todavía era arriesgado recordar sus vaticinios, pero se podía impunemente recordar y tomar a chirigota su figura novelesca, como hace Cervantes con su fino sentido del humor.

Tal como está evocado en el *Quijote*, Merlín es una figura de rasgos bien fijados en la tradición artúrica y, especialmente, en la *Vulgata*. (Para quienes quieran rastrear los orígenes del famoso mago, recomiendo los libros de Paul Zumthor *Merlin le prophète*, Lausanne, 1943, reeditado en Ginebra 1973; y Jean Markale, *Merlin le enchanteur*, París, 1981, y el colectivo y menos erudito editado por R. J. Stewart, *The Book of Merlin*, Londres, 1987, entre los muchos escritos sobre nuestro amable mago desde muy variadas perspectivas). Intentaremos resumir los trazos más notables de este personaje complejo, pieza esencial del tablado artúrico.

De orígenes célticos, Merlín proviene del bosque y es un viejo solitario, con un cierto parecido a los druidas antiguos. Al cristianizar sus trazos se le ha puesto en contacto con los manejos diabólicos, para explicar su saber arcano y su poderío mágico. Acaso fue su padre un perverso demonio, pero gracias a la piedad de su desdichada madre, el poder diabólico no logra dominar al mago, que usa sus poderes extaordinarios para servir al bien. En el reino de Arturo el sabio Merlín se enfrenta a la maga Morgana, pero él combate a favor de los buenos, mientras que ella representa una magia más negra y siniestra. Merlín aconseja amistosamente y protege al buen rey Arturo, pero no puede evitar la catástrofe final de sus caballeros, que bien ha previsto.

Entre sus habilidades originarias está el poder de trasformar su figura y la ajena. El profeta Merlín aparece junto al rey Vortegirn en sus primeras

apariciones, como un raro mago selvático. Pero luego se integra en el mundo novelesco, al lado del rey Uther y luego del espléndido rey Arturo.

Así interviene en la metamorfosis del rey Uther Pendragón, que toma el aspecto del duque de Cornualles para entrar en su castillo y acostarse con la esposa del mismo y así engendrar, en esa noche fatídica, al futuro rey Arturo. Luego educa y protege al niño hasta que éste pueda hacerse cargo del reino, después de pasar por la prueba iniciática de sacar la espada de la roca. Estará al lado del rey como sabio y leal consejero, destacando su figura de mago viejo y de barba blanca entre los cortesanos de Camelot. Fue el inspirador de los ideales de la Tabla Redonda. Tuvo también cierto papel en la transmisión del misterioso Grial, aunque luego quedara apartado de la leyenda. Luego se va esfumando, mientras que el reino caballeresco se desliza por sí mismo hacia su trágico crepúsculo.

Merlín es, como Gandalf en el universo novelesco de Tolkien, el mago blanco que favorece al joven paladín y que está a favor del héroe en sus combates contra el mundo tenebroso de las sombras maléficas. Es un viejo mago con capirote y filtros de mágicos poderes que combate por el bien al lado de los jóvenes caballeros, protegiendo a éstos de las trampas de las fuerzas siniestras de la oscuridad mágica, como las de la fascinante Morgana, por ejemplo. Pero Merlín tuvo además un final muy sorprendente, con unas notas de pasión trágica o romántica, que debemos recordar un poco más despacio.

Que el gran mago acabara muriéndose de modq corriente resultaba en efecto decepcionante. El nigromante, el vate de un saber rayano en lo diabólico, el vetustísimo mentor y testigo de los destinos del reino de Arturo, que había predícho tantas y tantas proezas y asistido a la búsqueda del Grial, merecía una muerte nada vulgar. Prodigioso había sido su nacimiento y debíamos esperar que lo fuera, de algún modo, su eclipse. El caso es que en la *Vita Merlini* (atribuida a Geoffrey de Monmouth) se cuenta que se retiraba a su misteriosa mansión —de setenta puertas y setenta ventanas— en medio de la umbría foresta de Calidón. También en la *Vida de Merlín* de Robert de Boron, el mago, que ha presenciado el final del rey Arturo, llevado al maravilloso país de Avalon por el barco feérico de Morgana, y que sabe de la recuperación del Grial por Perceval, se queda en su retiro del bosque. Pero

ese lugar lleva el raro nombre de *Esplumeor*, el «desplumadero de Merlín». Tal vez se ha trasfigurado de nuevo, y está enjaulado como un pájaro, y allí, en su escritorio, dicta sus memorias a su fiel secretario Blaise, o aguarda mejores tiempos para volver al mundo, como Arturo en Avalon. Solitario y lejos del mundanal ruido, acaso visitado ocasionalmente por las hadas, el jubilado Merlín se despide así del público.

Pero hay otra versión de su final, que es la que nos parece mejor. Está en textos posteriores. Cuenta que el vetusto mago se enamoró perdidamente de una bella doncella —unas veces llamada Viviane y otras Nivienne— y enseñó a la seductora muchacha sus artes de magia. Ella aprendió sus lecciones y con uno de los hechizos aprendidos apresó al mago en una misteriosa campana o una roca de cristal. Ahí quedó para siempre, como congelado en una nevera, el viejo e inquieto Merlín.

No es difícil ver que ese episodio reelabora un tópico clerical del medievo: incluso el sabio queda entrampado por el amor. Lo mismo que Aristóteles se expuso al ridículo sirviendo de montura de paseo a una cortesana, o que el sabio Virgilio se quedó colgando de un cesto en las almenas, o Hipócrates fue envenenado por su esposa, según anécdotas medievales, Merlín cayó en la trampa que él mismo había revelado a su amada. Según los textos son diversos los motivos de ella: bien quiere disfrutar de su compañía cuando le plazca o bien librarse de su acoso, que le resulta pesado. A pesar de sus dones proféticos Merlín no escapa, ¡tanto es el poder del amor! Y la muchachita ingenua, o no tan ingenua, lo deja apresado, como al genio árabe de otros cuentos en la redoma de cristal. Sorprendente e irónico final para el gran mago.

Desde dentro de su roca vítrea grita Merlín sus lamentos —en el bosque resuena su aullido lastimero: «el baladro de Merlín»—. Podemos pensar, sin embargo, que todo sucedió de acuerdo con el plan del viejo mago, que veía llegar el final del mundo caballeresco, tras la desaparición del rey de la Tabla Redonda y sus mejores caballeros. Dejarse entrampar por amor era algo frecuente en los lances de la caballería. Conque así sería. El adivino se dejaría seducir con una cierta pena, pero consintiendo en desaparecer de escena cuando ya le había llegado la hora del mutis, pensando en que quedar en manos de una bella joven era un buen modo de jubilarse. Merlín, tan amante

de la farsa, fingió llorar desde el interior de su pétrea y vidriosa cárcel mágica: el encantador encantado se resignó a desaparecer de escena con esa última pirueta irónica. Tal vez así dejaba subsistir una sombra de duda: ¿Podría romper el hechizo y regresar un buen día, cuando también Arturo se decidiera a volver de Avalon?

El mejor comentario de este final lo he encontrado en una carta del novelista John Steinbeck, que tanto gustaba de las narraciones artúricas, al volver, en 1958, sobre sus lecturas de la *Muerte de Arturo* de Malory. Comentaba Steinbeck: «A Merlín le encanta hacer bromas y se regocija en su magia como un niño. Su capacidad para asombrar a la gente le infunde una alegría de muchacho. Luego está, por supuesto, el fin de Merlin: una situación cruel y aterradora e infernalmente divertida. Un anciano enamorado de una joven que se adueña de su magia y luego la emplea contra él. Es la historia de mi vida y de la vida de mucha gente —una broma descomunal y despiadada—, el hombre poderoso y culto que encuentra la horma de su zapato en una muchachita estúpida y vulgar».

Todo mito admite varias relecturas. En el libro de Mark Twain *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, Merlín está presentado como un mago oscurantista opuesto al progreso. En la novela de ciencia ficción de C. S. Lewis *Esa horrible fortaleza* (1945), Merlín resucita en nuestro siglo para salvar a Inglaterra de un complot tecnológico-socialista que amenaza destruir sus verdes campos, y es un salvador oportuno, un ecologista notablemente reaccionario. Pero hay más figuras de Merlín en otras novelas modernas. Conviene recordar para concluir que la difundida por la película de dibujos de Walt Disney, *Merlín el encantador* tiene como base el libro muy ágil, melancólico y divertido de T. H. White *El libro de Merlín*.

Volver

MUSAS, hijas de la Memoria. Mnemósine, la Memoria, fue hija de Urano y de Gea, Cielo y Tierra, y hermana, por lo tanto, de las potencias divinas primigenias del universo. Tuvo por compañeras a Metis y Temis (Inteligencia y Ordenación), deidades que personifican unos poderes esenciales del

ordenamiento cósmico que luego Zeus tuvo que apropiarse por varios medios (ya tomándolas por esposas, o tragándose a Metis) para instaurar de modo firme su dominio sobre el Olimpo y el mundo. De los encuentros amorosos del padre de los dioses y de la prolífica Mnemósine nacieron las nueve Musas en un parto múltiple. Estas diosas, danzantes y cantarínas, manifiestan el anhelo expresivo de la memoriosa madre, y en los cantos corales de las nueve hermanas cobra voz su abismal silencio y su benevolente apertura a las figuras del universo, atenta a los seres del pasado y del presente. Albergada en el harén olímpico, Mnemósine participa de la creación a través de sus hijas, que, como parleras, rumorosas ninfas, filantrópicas y veloces, transmiten un saber que viene de ella, la primigenia Memoria, fuente profunda y perenne del saber.

Al contar las uniones amorosas de Zeus —en la *Teogonía*, vv 886 y ss.— Hesíodo presenta a Mnemósine como la quinta esposa del Crónida. Antes el dios tuvo relaciones con Metis, Temis, Eurínome y Deméter. Después de nueve noches de amor con Mnemósine, se unió a Leto y a Hera, su legítima y definitiva esposa en el marco del olimpo celeste. De los vástagos nacidos de todas esas uniones informa Hesíodo puntualmente.

Recordaremos sólo la descendencia habida en los primeros encuentros. La brillante Temis dio a luz a las tres Horas (Eunomía, Dike y Eirene) y a las Moiras (Cloto, Láquesis y Atropo). La oceáníde Eurínome parió a las tres Cárites o Gracias (Aglaya, Eufrósine y Talía). Mnemósine, más prolífica, «a las nueve Musas de dorada frente a las que encantan las fiestas y el deleite del canto». Como se ve, es una descendencia toda femenina y poco individualizada, dispuesta en grupos de tres o tres veces tres. Temis, Eurínome y Mnemósine articulan aspectos fundamentales y amables del mundo; las Horas, las Gracias y las Musas personifican facetas divinas del orden cósmico.

En ese trío de madres aurorales, Mnemósine es la última en el tiempo. Tras las Horas y las Moiras y las Gracias vienen las Musas, que completan así el esplendor del despliegue ordenado del mundo. Con la aparición de las Musas culmina el proceso de la creación primordial y cobra con ellas música el mundo, una festiva y eterna sonoridad, un fulgor de la bella armonía; en las Musas la Memoria cósmica se hace canción.

Memoriosas y sonoras, ellas fundan la comunicación de lo divino con los humanos, gracias a la inspiración que llega a los poetas. Son potencias intermedias entre el fondo abismal donde se configura lo divino y la efímera conciencia de los hombres. En su canto se revela la victoria sobre el olvido. Ellas fundan lo verdadero, lo no olvidado, lo *a-lethés*. El canto (*aoidé*) y la melodía (*molpé*) cobra sentido gracias a las Musas y así se irradia al mundo el saber de su augusta madre, la Memoria, que da trabazón y sentido al universo. Mnemósine es como la fuente de la que manan los nueve chorros canoros, y las nueve hermanas son un coro grácil y lúdico que expresa gozosamente la potencia mítica de la memoria.

Ellas transmiten el conocimiento de lo eterno y, a la vez, dan la alegría de las rítmicas voces musicales. Para los dioses y para los hombres propagan la euforia de los bellos relatos y descubren el placer del canto y la palabra resonante e imperecedera. Dan sus habituales conciertos corales en el Olimpo —y se acogen a las órdenes de Apolo como Musageta acatando la dirección del dios liróforo—, pero otras veces descienden a la tierra, a ciertas comarcas de su predilección, como la zona de Pieria, en Tesalia, no lejos del escarpado monte Olimpo, o el boscoso Helicón, en Beoda.

Allí fue donde se aparecieron un buen día al poeta Hesíodo —según él mismo cuenta en el comienzo de la *Teogonía*— mientras guardaba su rebaño. Entonces le regalaron como cetro una vara de laurel y le encomendaron componer su poema sobre el origen de los dioses, después de advertirle con aquellas enigmáticas palabras: «Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades y sabemos, cuando queremos, revelarla verdad» (*Teogonía*, 28-29).

Concluye Hesíodo su invocación prelimiar a las Musas dando los nombres de «las nueve hijas del poderoso Zeus: Clio, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope». Es decir: La que ofrece gloria, la muy placentera, la festiva, la melodiosa, la que deleita en la danza, la amable, la de muchos himnos, la celestial y la de bella voz. Algunos comentaristas piensan que Hesíodo se inventó esos nombres que representan aspectos varios de la creación poética. Otros creen que los toma de una tradición anterior. En el famoso vaso François están ya pintadas las nueve con esos nombres de la lista de Hesíodo (con sólo una variante mínima: dice

«Stesícore» en vez de «Terpsícore»). El célebre vaso del Museo de Florencia suele datarse hacia el 470 a. de C., y atestigua que, algo más de un siglo después de Hesíodo, su catálogo era bien conocido. Como en la *Teogonía*, también aquí Calíope —«la de bella voz», que asiste a los venerables reyes, según Hesíodo, y que tuvo amores con Apolo y fue madre de las Sirenas, según otros— ocupa un lugar de honor en el cortejo. Es la primera en la pintura cerámica y la última en el poema. (Terpsícore, que falta en la inscripción del vaso, está citada por Píndaro —en su *Istmica* II, 7—, y por Platón —en el *Fedro*, 259c—).

Hesíodo cuenta de las musas que Mnemósine las dio a luz «como olvido de males y remedio de preocupaciones» (v. 55). Es muy interesante esa referencia a que las hijas de la Memoria ofrecen también un olvido de los males. Un olvido (*lesmosyne*, «olvido», es un término antiguo, de la misma raíz y significado que *léthe*, pero que hace juego con el opuesto de *mnemosyne*, «memoria») que viene, sin duda, como efecto de las voces de las Musas que, al recordar y cantar ciertos hechos, pueden tapar otros desagradables, o tal vez de que también son capaces de forjar bellas mentiras. El poeta quiere así recordar que la música y la palabra poética pueden ser fuente de placer y remedio contra el dolor. La rememoración que las Musas patrocinan no reproduce sin más el pasado (y acaso el presente y el futuro), sino que lo recrea placenteramente. A través de ellas Mnemósine no espejea, sino que aclara, ilumina y colorea, en el recuerdo y el recuento, la realidad.

La invocación a las Musas, o a la Musa, en singular, es un tópico de la tradición poética griega ya desde Homero. Cuando se dirige a la Musa, en singular, como en el primer verso de la *Ilíada* y de la *Odisea*, el poeta acude a la divinidad para que le apronte los recuerdos de los hechos famosos que canta, y que la Musa sea su garantía de veracidad. Otras veces utiliza el plural (como en *Ilíada*, II, 484-489) al requerir el auxilio del coro memorioso en un pasaje arduo (como es en este caso el «Catálogo de las naves»), Hesíodo es el primer poeta que nos da los nombres de las ilustres nueve musas (aunque hubo otras listas menos numerosas, de tres y de siete Musas), pero luego, ya en época helenística se les asignó a cada una de ellas un dominio propio dentro de la literatura. Así Calíope es la de la poesía épica, Clío la de la historia, Erato la de la lírica amorosa y coral, Euterpe la de la música de

flauta, Melpómene la de la tragedia, Polimnia la de la pantomima, Talía la de la comedia, Terpsícore la de la danza y Urania la de la astronomía. E incluso se asignaron emblemas diversos a cada una de ellas. Pero todo eso son ya divertimentos eruditos.

(Sobre la genealogía de las Musas hay en otros textos antiguos algunas variantes, así como sobre su número, pero importa sobre todo señalar su importante función en la poesía y en la concepción de la inspiración poética que a través de sus figuras conecta al cantor con un saber divino. Más tarde la invocación de la Musa en los poemas clasicistas fue ya un mero cliché, pero en sus orígenes resulta revelador de la creencia religiosa —que todavía está viva en un poeta clásico como Píndaro— sobre el saber divino que transmite el mito y el fundamento divino de la poesía).

N

NARCISO. Véase ECO Y NARCISO.

Volver

NEREIDAS. Cincuenta fueron las hijas del divino Nereo, el prolífico «anciano del mar» que habita en el hondón de las aguas marinas, sabio y benéfico, retirado del mundo y casi un jubilado, diríamos, del gobierno del mar. Era un dios anterior a los olímpicos a quien luego Poseidón, yerno suyo, ha sustituido como gran señor de los mares (de un modo parecido a como Apolo ha sustituido a Helios en el dominio celeste). Era hijo de dos dioses primigenios, Ponto y Gea, y hermano de Taumante, Euribía, Ceto y Forcis. Se casó con la oceánida Dóride y engendró un tropel de juguetonas hijas, las Nereidas. Sentado en un trono de oro, Nereo tiene su corte en el fondo abismal y emerge rara vez en sus paseos. Pero cuando decide hacerlo, tiene el poder de metamorfosearse en muy diversos seres, como Proteo, y así se asoma algunas veces al mundo exterior A veces aparece con largas barbas y medio cuerpo y cola de pez.

Las Nereidas van y vienen por los espacios marinos, bajan a los fondos, donde habitan en el palacio de su padre, y a veces salen a jugar entre las olas y a divertirse mirando en coro acuático a los barcos audaces. (Como en la mitología griega las sirenas son más bien unas pájaras, las Nereidas resultan lo más parecido a nuestras sirenas; salen a saludar a los navegantes, nadadoras ágiles, blancas y espumosas, aunque sin cola de pez). Sabemos los nombres de muchas Nereidas, pero pocas destacaron individualmente. Sólo

tres son realmente famosas: Anfitrita, esposa del dios Poseidón, Tetis, la esposa de Peleo y madre de Aquiles, y Galatea, amada por Polifemo. De ordinario entran en escena en conjunto: como cuando informan a Heracles sobre el camino hacia las Hespérides, o cuando juegan alrededor de la nave Argo, o como cuando acuden acompañando a Tetis llorosas a consolar a Aquiles tras la muerte de Patroclo. (También en alguna representación plástica las vemos llorando por Aquiles).

Homero nombra a unas cuantas en esa ocasión —en el canto XVIII de la *Ilíada*—, y luego Hesíodo —en *Teogonía*, 240 y ss.— da algunos nombres más. No está de más recordar esa resonante nómina:

> Y vinieron todas las Nereidas que habitan el abismo del mar.
> Allí estaban Glauca, Talía y Cimódoce,
> Nesea, Espío, Toa y Halía, de inmensos ojos,
> Cimótoe, Actea y Limnoria,
> Mélita, lera, Anfítoa y Agave,
> Doto, Protó, Ferusa y Dinámena,
> Dexámena, Anfínoma y Calanira,
> Dóride, Pánopa, y la muy ilustre Galatea,
> Nemertes, Apseudes y Calianasa;
> allí estaba Clímena, Yanira y Yanasa,
> Mera, Oritía y Amatea, de hermosos bucles,
> y las demás Nereidas que había en el hondón del mar.
>
> (*Ilíada*, XVIII, 38-49)

Muchos de esos nombres son de expresiva etimología, nombres parlantes, que evocan aspectos del mar y sus paisajes, y tal vez es el poeta quien las bautiza para mostrar el poder de su fantasía. La divergencia entre la lista de Homero y la de Hesíodo la comentó muy bien B. Snell —en unas líneas de su libro *Las fuentes d el pensamiento griego* (traducción española de J. Vives, Barcelona, 1965)— que me gusta citar como singular muestra de las variantes de la tradición poética. Dice Snell:

Los nombres de las Nereidas de Homero son nombres descriptivos del mar: ahí está la azulada Glauca, la insular Nesea, la cavernosa Espío, y Actea, la de los acantilados; ahí están la que empuja y la que recibe las olas, Cimótoe y Cimódoce, y la resplandeciente Agave. Esos nombres nos dan una imagen viva e impresionante del mar Egeo; brillante, incesantemente movido, sembrado de islas, rodeado de grutas y de acantilados. Pero en eso se capta lo visible, lo exterior.

Totalmente distintos son los nombres con los que Hesíodo completa esta lista, hasta llegar a los cincuenta. Son también amables doncellas del mar las que él aporta; pero, de manera más sobria, sus Nereidas se manifiestan como seres útiles.

Ante todo la que cuida lo primero, Protó, y la que concede coronar el fin, Eucrante; la salvadora, Sao; la dadivosa, Eudora; la tranquila, Galena. Todo esto alude evidentemente a una buena navegación, lo mismo que muchas que se nombran luego: Erato, la que despierta el deseo, que hemos encontrado ya entre las Musas, pero que aquí tiene como objeto el ancho mar; Eunelca, la de las buenas competiciones; Eulímena, la de buenos puertos; Doto, la generosa; Ploto, la naviera; Ferusa, la que lleva al fin; Dinámena, la poderosa; Pánope, la que lo ve todo; Hipótoe, veloz como un corcel; Hipónoe, inteligente como un caballo; Cimolega, la que allana las olas. Aun en los nombres en que se describe una característica sensible del mar, predomina lo que tiene relación con una navegación favorable, como la doncella del fondeadero (Eíone) o la de la buena playa (Psámate). Todavía más significativas son Pontoporía, la que hace atravesar el mar; Leiágora, la que congrega a los hombres; Evágora, que proporciona un buen mercado; Laomedea, que cuida de la gente; Eupompa, de buena compañía; Temisto, guardiana del derecho; Prónoe, que todo lo prevé; Nemertes, que al igual que su padre Nereo, no tiene falsedad. Todo esto nos da una imagen ideal del tráfico marítimo del siglo VII. No se encuentran aquí más que los aspectos favorables, pues

> Nereo, el padre de las Nereidas e hijo de Ponto, representa el mar benévolo, mientras que, por ejemplo, los Vientos proceden de Euribía, la violenta, hermana de Nereo, y otros horrores marinos proceden de su hermano Taumante, el que causa pasmo.

A Hesiodo, como cuenta en el poeta en sus *Trabajos y días*, le producía íntima desconfianza el mar, tan peligroso para los viajes, y, sin duda, le gustaría imaginarlo poblado de benévolas figuras míticas. Por eso completó la imagen homérica de las Nereidas con más prácticas ninfas. Bien estaban ahí las personificaciones de los aspectos bellos del paisaje marino, pero convenía completar el coro con figuras de clara utilidad.

Volver

NINFAS. Las ninfas son divinidades de la Naturaleza, que habitan lugares de un cierto encanto solitario: en los bosques, las grutas, los árboles, las fuentes, los ríos, y las aguas marinas. Personifican aspectos amables de la naturaleza, como la fertilidad o la gracia de la vegetación o la vivacidad de los elementos naturales. Las ninfas son jóvenes, bellas, esbeltas, ágiles, risueñas, cantarinas, juguetonas. Pero pueden ser, como tantos seres divinas, temibles y peligrosas también cuando se irritan, y pueden raptar a un muchacho, si se prendan de él, o enloquecer a un caminante, si se les ocurre. Son deidades sin una personalidad singular, un tanto genéricas, y relacionadas con los ríos —a veces son hijas de algún río o amantes de alguno— y los sátiros y el dios Pan. También acompañan a las diosas en sus paseos campestres, como a Artemis cazadora o a Afrodita o Atenea en algún paseo por los bosques.

Las Dríades o Hamadríades son las ninfas de los árboles, Melíades las de los fresnos, las Náyades son las de las aguas, las Oréades las de las montañas, las Oceánides, hijas del océano, y las Nereidas son ninfas del mar. Son hijas de dioses varios, unas de Zeus, y otras de dioses menores, como los fecundos ríos por ejemplo. A veces cuidan de los niños abandonados, como sucedió con algún dios niño, como el mismo Zeus o Dioniso, según ciertos relatos, o

con bebés expósitos, como el bello Dafnis y con Cloe, en la novela pastoril de Longo. Pocas ninfas han llegado a tener un nombre propio y una breve historia de amor, como Calipso, por ejemplo, o Galatea. En todo caso suelen ser figuras de idilio pastoril, aunque también de amoríos de final triste. Dafne y Siringe eran ninfas que con sus metamorfosis oportunas —en laurel y en caña— se libraron por los pelos de la lujuria de sus divinos perseguidores.

En sus santuarios, grutas o nínfeos, reciben las ninfas un culto rústico y amable, el propio de divinidades del lugar, genios locales, y como protectoras familiares de campos y reba ños reciben pequeños obsequios de los piadosos campesinos. Bellas y casi siempre muy ligeras de ropa, las ninfas resultan muy decorativas y especialmente estimadas de los pintores y escultores, sean antiguos, renacentistas, barrocos o modernos.

O

ODÍN. De todos los dioses de los germanos el más grande es Odín, rey de los Ases y soberano de Asgard. Se le representa pensativo en la cumbre de un escarpado monte, sentado en su trono y escuchando a sus dos cuervos espías (Hugin y Munin, «Pensamiento y Memoria»), o bien cuando preside en la imponente sala del Walhalla, relumbrante de oro y de armas de cobre, la fiesta tumultuosa y alegre de los guerreros muertos con valor en fiero combate, a los que atienden las walkirias, o cuando cabalga en su caballo mágico y veloz, de ocho patas, Sleipnir empuñando su lanza Gungnir, forjada por los enanos, o va como un misterioso vagabundo enfundado en su gran capa y cubierto por un sombrero de anchas alas para visitar a algún héroe.

El soberano de los dioses germanos —al que los escandinavos llaman Odín, y los anglosajones Wodan— es un dios de la guerra, pero también del saber, y de la poesía y la justicia. Es un bravo guerrero de hermosa figura, pero a la vez un legislador de certera decisión y un mago peregrino que habla en verso y hechiza con su palabra y su voz a sus oyentes. Él escoge entre los combatientes a los que han de morir y envía a sus bellas Avallarías a llevarse a los guerreros valientes al festín del Walhalla. Es amo y espía de los humanos, y recorre el mundo con su atuendo sombrío para premiar a unos y dañar a otros, de modo un tanto atrabiliario.

Odín es el más sabio, pero adquirió su sabiduría con dolor. No vaciló en sacrificarse para obtener el saber, arrancándose un ojo con tal de beber en el pozo de hidromiel de Mímir, quedando así más sabio y tuerto en su cruel mutilación voluntaria, o bien ahorcándose del árbol cósmico, el fresno Yggdrasill, traspasado por su propia lanza, colgado y zarandeado por los vientos sobre el abismo durante nueve noches en una casi muerte, a fin de

obtener los secretos de las oscuras runas. Mucho se cuenta de Odín, aunque las leyendas llegan en textos que son tardíos y que a veces reconstruyen los mitos paganos en un tono evemerista o de pátina histórica falsa. Odín tiene también amoríos y numerosos hijos, y protege a los más bravos héroes. Sufre la muerte de su hijo Balder y debe castigar a Loki. Como todos los grandes dioses germanos ha de morir en el Ragnarök, en la batalla final del ocaso de los dioses, en la catástrofe sangrienta de Asgard.

«Odín es el jefe de los dioses: su primer rey, en las narraciones historizantes que lo hacen vivir y morir en el mundo; su único rey hasta el fin de los tiempos en la mitología y, por consiguiente, el dios particular de los reyes humanos y el protector de su poder, aun si se jactan de descender de algún otro; el dios, también, que a veces exige su sangre en sacrificio, pues es a él a quien casi exclusivamente se ve que le hagan sacrificios los reyes cuya virtud no basta para que prosperen las cosechas. En su calidad de jefe de los dioses, es él quien resiente más profundamente el gran drama de la historia divina, la muerte de su hijo Balder, que previo y no pudo impedir, y lamentó como padre y amo del mundo […]» Como señala G. Dumézil, es el señor de la magia, la guerra y el derecho.

G. Dumézil señala —en *Los dioses de los germanos* y otros textos— que los tres grandes dioses de Asgard, Odín, Thor y Freyr, equivalen a los tres romanos Júpiter, Marte y Quirino. Son un trío divino que refleja bien el esquema trifuncional del panteón indoeuropeo y Odín es un representante de la función regia y sacerdotal, el equivalente de Júpiter en Roma y Zeus en Grecia. Pero tiene un aspecto más oscuro y patético que Zeus, el luminoso olímpico Padre de dioses y hombres al que se asemeja en muchos rasgos. También en su carácter de mago y rey es análogo al dios indio Varuna, como destaca Dumézil. Pero ese aspecto peregrino, misterioso y sufriente, sanguinario y bárbaro, de Odín es propio del mundo germánico. Vale la pena recordar la imagen del dios que ofrece el escritor islandés Snorri Sturluson (en el siglo XIII) en la *Saga de los Ynglingos*, al comienzo de su extensa obra *Heimskringla*. (Citaré unos párrafos de la *Ynglingasaga*, capítulos 6 y 7, de la que tenemos una directa y reciente traducción de Santiago Ibáñez, Valencia, 1997):

Cuando Odín de los Ases vino a las tierras del Norte y con él sus sacerdotes, se cuenta que en verdad poseían y enseñaron los oficios y prácticas que los hombres han continuado después. Odín era venerado por todos y de él aprendieron todas las artes, porque él fue el primero en conocerlas todas. Y era tan ensalzado por estas cosas: era tan distinguido y de noble aspecto que a todos los suyos se les alegraba el corazón cuando se sentaba entre ellos. Pero cuando estaba al frente del ejército les parecía terrible a los enemigos y además cambiaba de aspecto y tomaba otra forma según quería. Y además hablaba de forma tan elocuente y persuasiva que todos cuantos le oían pensaban que su palabra era toda la verdad. Todo cuanto decía era en verso, tal como aún ahora se compone en poesía […]. Odín lograba que en la batalla sus enemigos se volvieran ciegos o sordos o atónitos de terror, y las armas de ellos no cortaban más que unos palos, mientras que sus hombres iban sin cotas de malla, furiosos como lobos o perros. Mordían sus propios escudos, eran fuertes como osos o toros; mataban a la gente y ni el fuego ni el hierro les dañaba. Era lo que se llama el «furor de los Berseker».

Odín cambiaba de forma; entonces dejaba su cuerpo dormido o muerto, y era pájaro o bestia salvaje, pez o serpiente, y en un momento viajaba a países lejanos para sus asuntos o los ajenos. Además sabía lograr con sus palabras que se apagara el fuego, o calmar el mar o que los vientos soplaran en la dirección deseada. Tenía un barco que se llamaba Skídbladni, con el que recorría anchos mares, y que podía plegar como un pañuelo. Odín tenía consigo la cabeza de Mímir, que le daba noticias de otros mundos, y a veces evocaba hombres muertos de sus fosas, y aparecía junto a los ahorcados. Por eso era llamado Señor de los espectros o Señor de los ahorcados.

Tenía dos cuervos que había domesticado con sus palabras; volaban a lo largo y ancho de la tierra y le contaban muchas nuevas. Por eso era tan extraordinariamente sabio. Todas estas

habilidades las enseñó con las runas y con los poemas de conjuro que llaman encantamientos; por eso los Ases son también llamados «magos». Odín conocía y practicaba el método más potente de lo que se llama magia; por eso podía conocer de antemano el destino de los humanos, o cómo causar la muerte de los mismos, desgracia y sufrimiento, hasta el punto de arrebatar a unos la inteligencia o la fuerza y dársela a otros. Pero esta sabiduría mágica va acompañada de tanto afeminamiento que los hombres juzgan que no pueden entregarse a ella sin vileza y, así pues, era a sus sacerdotisas a quienes la enseñaba.

Odín conocía dónde estaban sepultados todos los tesoros, conocía los conjuros para que se abriera ante él la tierra, los montes y las rocas, los túmulos funerarios, y con sus palabras de encantamiento podía abrirse camino y entraba y tomaba cuanto quería. Por estas virtudes era muy respetado, sus enemigos le temían, sus amigos confiaban en él y creían en su poder y en él mismo […]. Y los hombres sacrificaron en honor de Odín y los doce jefes y los llamaron dioses y creyeron en ellos durante mucho tiempo.

Volver

ORFEO. Nacido en Tracia de los amores de la ninfa Calíope con el dios Apolo (aunque en otra versión su padre es el rey tracio Eagro), heredó de sus padres la bella voz y el genio para la música. Como Apolo, Orfeo toca la lira o la cítara, y como su madre, una de las nueve Musas, sabe cantar inspiradamente las gestas de los dioses y los héroes. Su canto reviste un mágico encanto: conmueve a las mismas fieras del bosque, que acuden en coros a sus sones, a los pájaros que revolotean sobre él e incluso a los peces que asoman sus cabezas sobre las aguas azules para oírle mejor. Hasta los

mismos árboles se aprestan para escucharle y las duras rocas se conmueven al son de sus melodías. Tiene un halo mágico ese don de la música órfica.

Cuando el héroe participó en la famosa expedición de los Argonautas logró con su voz vencer los tentadores reclamos de las sirenas cantoras, y así la nave Argo cruzó sin peligro el temido paso, con la mágica ayuda de la tonada de Orfeo.

Casóse por amor con la bella Eurídice y cuando ella murió a causa del venenoso mordisco de una serpiente, se empeñó en bajar hasta el Hades para rescatarla de la mansión de la muerte. Con su lira y su voz logró apaciguar la furia del Can Cerbero infernal y entrar en el Hades, donde entonó para Plutón y Perséfone su mejor canto. Los dos soberanos del mundo de los muertos le concedieron el favor solicitado: que sacara a la bella Eurídice del Hades, con la condición de que no se volviera a mirarla hasta haber franqueado el umbral de tan tenebroso mundo.

Ella detrás y él delante, abriendo el camino con su música, cruzaron el ámbito de las sombras, y, ya a punto de salir a la luz, se volvió hacia Eurídice Orfeo para averiguar si su esposa le seguía. Y, al quebrantar así el tabú impuesto, la perdió definitivamente. En vano se lamentó después. Las quejas desesperadas del viudo Orfeo resonaron largo tiempo por montes y boscajes melancólicamente. Y desde entonces el solitario cantor renunció para siempre al trato con las mujeres.



Musa con la cabeza de Orfeo. Pintura de G. Moreau.

Museo de Orsay, París.

Cuentan que el hijo de Apolo fue quien fundó en Tracia los cultos mistéricos de Dioníso. Como los sacerdotes de Delfos supo combinar el culto de uno y otro dios. Seguramente compensaba la serenidad fría de Apolo con las orgiásticas ceremonias en honor de Baco, dios del entusiasmo y el delirio, de los éxtasis frenéticos y la comunión con el mundo de la naturaleza salvaje en las correrías nocturnas de las fiestas báquicas.

Pero fueron las bacantes enfurecidas quienes lo asesinaron, cayendo sobre él en tropel báquico y descuartizándolo según el rito del salvaje *sparagmós*, en los montes de Tracia. Como Penteo, el cantor apolíneo sufrió esa terrible muerte a manos de las ménades. Acaso —en la versión de algunos intérpretes — estaban irritadas las mujeres por los repetidos desdenes de Orfeo, o bien

porque él las marginaba en las fiestas de Dioniso, y tal vez fue el mismo Baco quien, como otras veces, les infundió su furor homicida para castigarlo por alguna razón misteriosa.

Después de que lo desmembraran las bacantes, su cuerpo fue recogido por las Musas, que lo enterraron en Pieria, al pie del monte Olimpo. Pero no así su cabeza y su lira, que, arrojadas al río Hebro, navegaron por las aguas hasta el Egeo y luego por el mar llegaron a las costas de la isla de Lesbos. Allí las recogieron y dieron tierra a la hermosa cabeza y la espléndida lira del hijo de Apolo y Calíope. Por eso renació con muy potente ímpetu en Lesbos la poesía lírica y allí, en la isla de Safo y Alceo, quedó guardada la cabeza y la lira del poeta tracio. Allí, en torno a la tumba santa de la cabeza de Orfeo, acudían a cantar melodiosos lamentos los mejores ruiseñores del mundo griego.

Tal es, en su esquema básico, el mito del tracio Orfeo, personaje singular, músico y poeta, peregrino al Hades por amor, situado entre Apolo y Dioniso, iniciador de unos ritos báquicos, despedazado luego por las bacantes tracias. Es una figura muy singular en el repertorio de los héroes griegos, ya que viene del norte bárbaro con su atuendo extraño y su lira apolínea, y representa al vate inspirado con poderes cercanos a los del mago.

El episodio central en el mito es la peregrinación del poeta al ámbito subterráneo del Hades. Como otros grandes héroes griegos desafía el poder de la muerte la cruzar la barrera del Otro Mundo. Pero lo que define su actitud es que va llevando como arma la lira y la canción, por amor a su esposa. Frente a Odiseo que fue a consultar al adivino Tiresias sobre su regreso a ítaca, o frente a Heracles que fue a llevarse a Cerbero y a rescatar a Teseo, o frente a Teseo que fue a raptar a Perséfone, o frente a Dioniso que fue a resucitar a un poeta trágico (en *Las ranas* de Aristófanes) el motivo del viaje de ultratumba es aquí más patético, y el fracaso final también. Pero queda siempre el recuerdo de cómo el poeta inspirado con su música y su palabra logra traspasar los límites de la muerte y seducir hasta los soberanos del Hades.

Por eso tal vez fue adoptado como fundador emblemático de una doctrina sagrada por los llamados órficos, una secta que se proclamaba introductora de ritos iniciáticos sobre el Más Allá, una secta de creencias singulares y de

purificadores hábitos dietéticos. El orfismo floreció en el Ática y en el sur de Italia sobre todo a partir del siglo V a. de C. Proclamaba, entre otras creencias, la promesa de que el alma era inmortal y de que después de la muerte recibiría recompensas en otra vida. A los iniciados en los misterios órficos les prometía una recompensa en el Otro Mundo para su alma inmortal. Los iniciados se hacían enterrar con unas laminillas de oro que proclamaban esa fe, como una especie de pasaporte fúnebre para el Hades. (Tenemos unas cuantas bien conservadas, halladas en tumbas del sur de Italia). Estos órficos tuvieron gran influencia en varias ciudades griegas, en Atenas y la Magna Grecia, y también dejaron una impronta interesante en el pensamiento de Platón.

A la literatura órfica pertenecen los llamados *Himnos órficos*, en su mayoría bastante tardíos, y nos quedan unos pocos fragmentos de una *Teogonía* y otros textos de ese movimiento espiritual y religioso.

La tradición del mito de Orfeo va desde la época arcaica hasta el final de la Antigüedad, desde fragmentos poéticos arcaicos y citas clásicas hasta el poema de las *Argonáuticas órficas* del siglo IV d. de C. Está evocado en algunos famosos textos latinos (en la *Geórgica* IV de Virgilio y en las *Metamorfosis*, libros X y XI, de Ovidio). Luego, los autores cristianos reinterpretaron la imagen de Orfeo como un símbolo del buen pastor y lo consideraron como un precursor de Cristo, *«verus Orpheus»*. Incluso a lo largo de la Edad Media persistió su recuerdo, como símbolo del poeta inspirado y peregrino, desde Boecio hasta el poema inglés del siglo XIV *Sir Orfeo*. (En este *lai* cortés, a diferencia del modelo griego, la aventura del viaje al Hades tiene un final feliz, ya que Orfeo logra recuperar a su amada, la reina Heurodís, y su reino en Tracia).

Son muy interesantes los ecos de la mítica figura de Orfeo en numerosas obras musicales, de modo muy especial en óperas, y obras teatrales y películas en las que aparece como el prototipo del poeta o el músico que con su música combate contra el mundo de la muerte. Ahí está el núcleo simbólico de su mito.

Orfeo es un héroe situado entre los dominios de Apolo y Dioniso, un genio de la música y la poesía. Quizá en su origen fue un chamán tracio venido a iniciar a sus fieles en una nueva senda espiritual que conduce hacia

el Otro Mundo. Los órficos se purificaban con su austera ascética, su abstinencia de carnes y sacrificios sangrientos, y sus ritos mistéricos, y guardaban sus textos revelados con fe en sus instrucciones para mejorar su destino espiritual en el Más Allá. Es muy extraña su desgarrada muerte. A Ovidio, y luego de él a Poliziano, llega el rumor de que acaso su apartamiento de las mujeres estuvo ligado a la introducción de la pederastía entre sus adeptos, y así se habría atraído el odio de las bacantes. Acaso entonces cooperaría Afrodita con Dioniso en su castigo. Tal vez su fidelidad extrema al amor de Eurídice lo condujo no sólo a la soledad, sino también a esa actitud. El vencedor de las sirenas fue descuartizado luego por las ménades.

Virgilio cuenta cómo la cabeza de Orfeo iba sobre las aguas del río tracio Hebro clamando el nombre de su amada y «¡Eurídice, Eurídice!» repetían los ecos del paisaje agreste. Símbolo del poder del amor y la música por encima de la muerte, el fantasma de Orfeo perdura en la poesía.

El hijo del luminoso Apolo y la más bella Musa se atrevió a desafiar con su música y su voz el poder de las sombras, y, si no logró volver trayéndose a Eurídice, dejó en su melancólica hazaña y su pertinaz queja la muesca poética, audaz e inolvidable, de su amor inmortal. Una hermosa historia, sin duda.

P

PAN, dios de cuernos y patas de cabra. De Pan heredó algunos rasgos el demonio cristiano que tentaba a los santos anacoretas con sus visiones lúbricas y sueños de lujuria; Satán le debe los cuernos y la barba hirsuta y las patas de macho cabrío. Sin embargo, el antiguo dios pagano no estaba considerado como un engendro del mal, sino como un *daímon* de la naturaleza silvestre. Era un agreste dios que pastoreaba monteses cabras y tocaba la flauta pastoril, coronado de hojas de pino y yedra, o sesteaba en la región de Arcadia, o se lanzaba de pronto lúbrico en persecución de alguna ninfa o alguna pastora de doradas piernas. Lascivo y juguetón, el caprípedo Pan favorecía la fertilidad de los rebaños y los juegos del sexo ardiente en el paisaje campestre. Su ardor en la erótica porfía se acompañaba con su gusto por la música sencilla de los campos. Amigo de los sátiros y los silenos, que a veces lo escoltan, y, en alguna ocasión, del alegre Baco, Pan es por su esencia un dios campesino, al que los latinos asimilaron a sus dioses Silvano y Fauno, no menos rústicos.

Algunas ninfas escaparon de su acoso sexual mediante metamorfosis rápidas. Siringe se transformó en caña y de ella se hizo el dios su flauta familiar. Por ella la llamó siringe y así tuvo a lo que quedaba de su amada junto a sus labios. Pitis se transformó en un esbelto pino y de éste sacó Pan su verde corona. También Eco rechazó sus avances y se vio trasformada en un sonido repetitivo y vano. Más éxito tuvo el dios en sus amores con Selene (la Luna), según dicen, y con incontables y poco famosas ninfas. Es hijo suyo el panzudo Sileno, el borrachín, alegre miembro del cortejo de Baco.



Pan.

Museo Nacional, Agrigento.

Respecto al origen de Pan, una versión cuenta que fue hijo de Crono y Rea (lo que haría de él un ser antiquísimo), otra que nació de Zeus e Hybris (lo que explicaría su impulso de violador tenaz), otra que lo engendró Hermes de una ninfa de Arcadia, llamada Dríope o Enoe. (Descartemos la versión que, extrañamente, refiere que nació de la famosa Penélope y de Hermes: debe provenir de una burla literaria). Hermes es su padre reconocido y, se contaba que, cuando mostró su retoño a los otros dioses ellos estallaron en carcajadas viendo a su retoño tan feo, ya barbudo y con cuernos y patas de cabra.

Pero Pan no sólo causa risa, sino que puede mostrarse terrible en su furia, y producir el espanto en la gente, incluso en los ejércitos armados, ese espanto que lleva su nombre, el pánico. El pánico que puede desbocar a hombres y a bestias es una muestra de su salvaje poder. Entre los campesinos se mantuvo mucho más tiempo la religiosidad pagana que en las ciudades, y quedaron muchos resabios de ese culto al dios del sexo y la fertilidad natural.

De la muerte de Pan nos informa Plutarco en una extraña leyenda. Cuenta pues que oyó contar a un piloto egipcio, que navegaba de Italia a Grecia, que, al pasar frente a la costa del Epiro, oyó una gran voz que le llamaba. Era ya a la caída de la tarde y el mar estaba en calma. La voz le dio una orden misteriosa: «Cuando llegues a Palodes anuncia que el gran Pan ha muerto». Y el piloto, llamado Tamus, cumplió con el recado y gritó puntualmente: «¡El gran Pan ha muerto!». Y de la costa surgió un eco triste y numeroso, cuenta Plutarco (en su obra *Sobre la desaparición de los oráculos*). «Apenas cesó, se produjo un gran sollozo no de una sola sino de muchas personas, mezclado con gritos de asombro.»

Volver

PANDORA, la mujer construida por los dioses. El poeta Hesíodo cuenta dos veces el mito de Prometeo: una en el poema de la *Teogonía* y otra en *Trabajos y días*. Es muy insólito que un autor épico vuelva a tratar en sus obras un mismo tema, y debemos preguntarnos por qué vuelve sobre él. Podemos observar que en la segunda ocasión añade algunos detalles más al episodio del mito que le interesa especialmente: la creación de Pandora, la primera mujer, castigo impuesto por Zeus a los hombres, beneficiados por el robo del fuego por Prometeo. En el relato de *Trabajos y días* el poeta se interesa menos en narrar la actuación del taimado Prometeo y más en contar las desdichadas consecuencias que tuvo para los humanos, con la entrada en escena de Pandora. (Otros autores que relatan el mito de Prometeo, como Esquilo y Platón, han omitido ese episodio final, el de la creación de la mujer, que en Hesíodo reaparece contado con gran énfasis).

Como es muy interesante el relato con sus detalles, veámoslo tal como lo cuenta el viejo poeta (en *Trabajos y días*, pp. 50 y ss):

> Encolerizándose le dijo Zeus el amontonador de nubes (a Prometeo):
>
> «Japetiónida, tú que sobre todos destacas en entender de astucias, te regocijas de haber robado el fuego y burlado mi entendimiento, ¡gran desdicha para ti mismo y para los hombres futuros! A ellos, a cambio del fuego, yo les daré un mal con el que todos se gocen en su ánimo, encariñándose en su propia desgracia.»
>
> Así habló, y rompió a reír el padre de los dioses y los hombres. Y al muy ilustre Hefesto le mandó que a toda prisa hiciera una mezcla de tierra y de agua, que le infundiera voz y hálito humanos, y hermosa figura de muchacha para que en su rostro seductor se asemejara a las diosas inmortales. Y que luego Atenea le enseñara sus labores: a tejer la tela de fino trabajo. Y que sobre su cabeza derramara la áurea Afrodita la gracia y un irresistible anhelo y seductores encantos. E insuflarle un ánimo cínico y un carácter voluble le encargó a Hermes, el mensajero, el matador de Argos.
>
> De tal modo habló y los otros dioses obedecieron al soberano Zeus.
>
> Al punto del barro moldeó una figura de candorosa doncella el ilustre Patizambo, de acuerdo con los designios del Crónida. La vistió y engalanó la diosa de ojos glaucos Atenea. Sobre su pecho dispusieron las divinas Gracias y la venerable Persuasión collares de oro. Y las Horas de hermosas melenas la coronaron con flores de primavera. De ajustar a su cuerpo el tocado encargóse Palas Atenea. Y el mensajero Matador de Argos implantó en su pecho falsedades, palabras de engaño y un voluble carácter a instancias de Zeus, de sordo retumbo. Infundióle el habla el heraldo de los dioses, y llamó a esta

> mujer Pandora. Porque todos los moradores del Olimpo le dieron su don, desdicha para los hombres comedores de pan.
>
> Luego, una vez que hubo armado su trampa aguzada, irresistible, envió el Padre hacia Epimeteo al ilustre Matador de Argos, el veloz mensajero de los dioses, llevándole el obsequio. No recordó Epimeteo que le había advertido Prometeo que jamás aceptara un regalo de Zeus Olímpico, sino que se apresurara a devolverlo al punto, para que no les sucediera algún desastre a los mortales. En aquel momento lo aceptó, y sólo lo advirtió cuando ya tenía encima la desgracia.
>
> El caso es que antes vivían en la tierra las tribus de los hombres lejos de los males, tanto del penoso trabajo como de las dolorosas enfermedades, que aportan la muerte a los humanos. Pero la Mujer, al alzar con sus manos la gran tapa de su tinaja, los esparció y a los hombres les procuró terribles males. Sola quedó allí, dentro, la Esperanza, entre las densas paredes de la jarra, sin asomar por sus bordes, y no salió volandera por la boca, pues antes cayó sobre ella la tapadera de la tinaja (de acuerdo con el designio del amontonador de nubes, Zeus).
>
> Ahora innumerables calamidades van y vienen entre los humanos. Llena está de males la tierra, y lleno el mar. Las enfermedades de día y de noche a su capricho visitan a los hombres, y en silencio infligen sus daños a los mortales, puesto que el providente Zeus les negó el habla. Conque de ningún modo es posible zafarse del plan de Zeus.

Me ha parecido conveniente recordar el texto de Hesíodo porque nos permite advertir bien los detalles en los que la creación de esta primera mujer se distingue del episodio paralelo del *Génesis* bíblico. Pandora es, como se ha dicho más de una vez, la Eva griega, pero una vez observada esa semejanza de partida (en ambos casos la mujer aparece después que el hombre, y es la causa de los males para los humanos), es muy fácil observar las diferencias, teniendo a la vista el texto hesiódico.

Por lo pronto, notemos tres bastante significativas. En primer lugar, mientras que Yahvé crea a Eva porque no le parece bueno para el hombre que esté solo, aquí los hombres ya existen como una comunidad y Zeus crea a la mujer como un castigo, o una especie de trampa en contrapeso a la aportación prometeica del fuego. Segundo punto: mientras Eva es sacada de una costilla del propio Adán, Pandora es una creación artificial de los dioses, adornada con sumo esmero, es un ser más refinado y complejo que los hombres desde su misma fabricación divina como una criatura que —gracias a Afrodita— suscita el apasionado deseo y que —gracias a Hermes— posee una peculiar astucia y encanto, que es, a la par, gracia y capacidad de seducción… En tercer lugar, se le ofrece a Epimeteo como un regalo, y tal como va vestida, compuesta y alhajada es como una novia, que lleva como presente de bodas su fatídica jarra de males. En esos puntos está lejos de la Eva bíblica, mucho más simple y menos refinada. Pandora es un producto muy bien elaborado, planeada y construida como una muñeca animada de interior peligroso, y de exterior muy atractivo, tanto por su propia belleza corporal como por lo muy engalanada que viene.

Es un ser menos natural que el hombre, en cuanto el relato hesiódico muestra cómo está construida con fino arte, es decir *téchne*, tanto por parte de Hefesto como de Atenea. Viene muy programada para seducir y producir pasiones, pero también para manejar con destreza el telar, ocupación esencialmente femenina en el mundo griego. Posee, pues, unas aptitudes eróticas y domésticas innatas, en virtud de esa colaboración de varias divinidades en su compleja creación.

Pandora entra en la sociedad humana por un descuido de Epimeteo, el hermano tonto de Prometeo, que la acepta, como esposa sin duda (aunque eso no se diga). Es un mal amable, una desdicha con la que se encariñan los hombres, un don ambiguo. Así en el mito de Prometeo queda integrado un tercer factor cultural; a la invención del sacrificio y la recuperación del fuego se añade la introducción de la mujer en la familia por el matrimonio.

Observemos que Hesíodo cuenta muy deprisa, y bastante mal, el episodio de la famosa jarra de los males. Se trata de un motivo mítico bien conocido, y el poeta puede permitirse ser muy sucinto. El auditorio debía suplir lo que aquí falta: que la jarra era un regalo taimado de Zeus y que la mujer por su

natural curiosidad iba a quebrantar la prohibición de no levantar su tapa y derramar su contenido. Todo tabú en los cuentos está hecho para ser violado. Y Zeus había previsto todo el final de la historia. El poeta subraya muy bien que todo se realiza de acuerdo con el plan de Zeus. (Lo que, de algún modo, exime de parte de culpa a la ambigua Pandora).

El motivo mítico de la famosa jarra o tinaja —que a partir de la versión latina de Erasmo quedó convertida en «la caja de Pandora»— ha tenido múltiples ecos en la tradición literaria y plástica occidental. (De ellos se ocupa el detallado y bien organizado estudio de Dora y Erwin Panofsky *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, trad. esp. Barcelona, 1975). Me parece más interesante ahora apuntar cómo, en el romanticismo, Goethe dio una nueva versión, totalmente opuesta a la del «misógino» Hesíodo, de la figura de Pandora, la bella primera dama, la primera hipóstasis helena de ese «eterno femenino» que el autor de *Fausto* enaltece expresando no sólo un anhelo personal, sino también el espíritu de la época. No intento seguir el rastro de las interpretaciones de Pandora desde los griegos a los románticos —y me salto por tanto ecos tan curiosos como *La estatua de Prometeo* de nuestro Calderón y la *Pandore* de Voltaire—, sino que voy directamente a glosar muy deprisa la significación del drama de Goethe *El retorno de Pandora* (de 1808).

Aunque la obra quedó inconclusa, como otros intentos de Goethe de tema griego, resulta muy interesante considerar el argumento, por lo que tiene de reinterpretación del mito, cambiando su sentido. Es una interpretación subversiva en lo que afecta a los valores del mismo y muy especialmente al papel de la mujer, considerada a una luz enteramente positiva, como un elemento de belleza y esperanza sobre el belicoso mundo prometeico, salvadora y pacificadora de un mundo violento en su progreso despiadado. Era la tercera vez que Goethe se ocupaba del mito de Prometeo, que le obsesionó muchos años, y esta vez, ya con edad muy avanzada, lo leyó en una nueva clave. Me limito a resumir la trama y a dar algunas indicaciones sobre su sentido histórico. Comentar el texto en detalle no es propio de este momento, pero el lector observará las innovaciones del autor alemán en la recreación dramática.

Comenzaba la obra mostrando en escena a Epimeteo, solitario en su vela nocturna. En un monólogo inicial el Titán evocaba su relación con Pandora, que fue el amor que colmó su vida, y que se ausentó después, dejándole melancolía y nostalgia. En el diálogo con Fileros, el hijo de su hermano Prometeo vuelve a recordarla. De ella tuvo dos hijas: Elporé (Esperanza) y Epiméleia (Solicitud). La primera partió con su madre hacia el mundo celeste. La segunda cuida al viejo padre. Alguna vez acude Ekporé a su lado y le habla de la esposa ausente. Luego aparece Prometeo, cuyo carácter rudo y decidido contrasta con el de Epimeteo. Es el Titán de la acción frente al soñador. Prometeo ha establecido su reino entre los hombres, fundado en el trabajo de los metales y en el afán de progreso material. Sus mejores súbditos son los obreros metalúrgicos, fabricantes de instrumentos y de armas de guerra. El progreso técnico se realiza a través de la guerra. En este primer acto se escenifica luego el conflicto amoroso entre Fileros, hijo de Prometeo, y la dulce Epiméleia maltratada por él, pero al final se reconcilian y la Aurora anuncia su feliz matrimonio.

El segundo acto (del que sólo tenemos un esbozo) habría representado el regreso de Pandora. Traída por el carro de Helios desde Oriente, llegaba un arca maravillosa, que quedaba en la escena. Prometeo pedía su destrucción, pero Fileros se oponía. Al coro de herreros y guerreros, fiel a Prometeo, se enfrentaba un coro de campesinos y pescadores, favorables a conservar y abrir el bello cofre. Y Epiméleia profetizaba que abriéndolo entenderían mejor los hombres el sentido de la vida y lograrían un mundo mejor. En ese momento de máxima tensión surgía esplendorosa la bellísima Pandora. Prometeo queda solo en su terca oposición, y triunfa el partido de Epimeteo. Toda la escena final está impregnada de simbolismo avanzando hacia un *happy end*.

Mediadora entre los dioses y la humanidad, Pandora toma al fin la palabra y, tras dar gracias a los dioses, prepara a los hombres para la revelación del santo misterio del arca. Ésta se abre y deja ver un templo cuyo interior está velado. El velo se alza y deja ver por un instante a la multitud los poderes divinos de la Ciencia y el Arte, que la cortina vuelve a ocultar. La unidad definitiva de lo verdadero y lo bello, del conocimiento y la creación artística, es la esencia misma de la religion goethiana: es un misterio inconcebible al

profano, inteligible sólo para los iniciados; es la ley del mañana, la religión de la bella cultura humana que va a suceder al realismo prometeico.

Tras de haber instituido entre los humanos el templo visible de la religión de la Belleza, Pandora consagra como sacerdotes del nuevo culto a la pareja feliz de Fileros y Epiméleia, en la que se resuelve armoniosamente el dualismo y la disonancia que simbolizan Prometeo y Epimeteo… Pandora «remonta de nuevo hacia los dioses, llevando consigo a Epimeteo rejuvenecido. Es la redención del idealista desdichado, viejo y cansado, pero que, sin embargo, esperó hasta el fin y, finalmente, llegó al puerto de la sabiduría suprema y de la felicidad gracias a la intercesión del eterno femenino. La redención de Epimeteo forma así, de algún modo, un correlato de la de Fausto» (H. Lichtenberg).

Si como obra de teatro *El regreso de Pandora* no ha cosechado mucho elogios de la crítica, pues se trata en efecto de un drama sobrecargado de simbolismos y alegorías, y falto de auténtico nervio, nos parece muy significativo desde el punto de vista de la reelaboración, o manipulación, del material mítico. Ese drama es interesante en dos sentidos: en relación al mito mismo y en relación a la propia vida de Goethe. Veamos unas notas al respecto.

Goethe se acerca ya a los sesenta años cuando lo escribe, en una época de melancolía, tras la muerte de su amigo. Schiller y la invasión de Weimar por las tropas de Napoleón. Ve ya lejos sus amores juveniles y borrosas sus ilusiones sobre el destino de una Alemania de progreso ilustrado.

Vuelve al mito que le había obsesionado ya antes, pero con un enfoque distinto, con un lirismo nostálgico. Reivindica ahora la figura de Epimeteo, el soñador, el amante abandonado de Pandora, solitario en el crepúsculo de su vida. Ya no puede, ni quiere identificarse con el díscolo y soberbio Prometeo, su héroe de antaño. Frente al Previsor progresista, rebelde contra los dioses, prefiere el poeta al hermano torpe, al Retrasado, *Epi-meteo*, «el que piensa después». Culpable y cómplice de la entrada de la mujer en el mundo, el envejecido Epimeteo tiene aquí su momento de gloria. En la misma medida en que Pandora, prototipo de una ingenua mujer fatal, no es ya vista como el origen de las desdichas, sino, como prototipo del Eterno Femenino, la introductora del Ideal, de la Belleza, de la Paz y la Poesía. De su misterioso

recipiente surgieron no los males hesiódicos, sino —como ahora del arcón celeste— señuelos arriesgados que como ideales y quimeras proyectan la existencia hacia un nuevo horizonte. Es una concepción romántica la que exalta la figura de Pandora, la primera mujer, la que lo da todo, frente a la tradición griega misógina.

El viejo Goethe ya no se identifica con Prometeo. Este ha encontrado una figura histórica que encaja en su molde mítico, como portador de luz y fuego, progreso y destrucción, en Napoleón, y esa identificación es asumida en la época. Pero le queda el consuelo de verse como un remedo de Epimeteo, el favorito de Pandora. Con una intensa melancolía, en un poema breve de la *Elegía de Marienbad*, escrita ya en sus últimos años, quince después de *El regreso de Pandora*, escribe unos versos que quiero recordar:

> Se me ha perdido el mundo, y yo mismo con él,
> a mí, que fui antaño favorito de los dioses.
> Me pusieron a prueba, me dejaron a Pandora,
> en abundancia de dones y de riesgos.
> Ellos me impulsaron hacia su boca generosa,
> y ahora me apartan y empujan al abismo.

La última amada del viejo poeta —él con setenta y cuatro años y ella sólo con diecinueve— es una renovada y huidiza réplica de Pandora. No bajará del cielo la inmortal amada para recogerle, como Pandora, en su drama, acudía hacia el viejo Epimeteo. Ni siquiera Mefistófeles llegará a tiempo para un fáustico pacto final. «Resignación» es el nombre del poema.

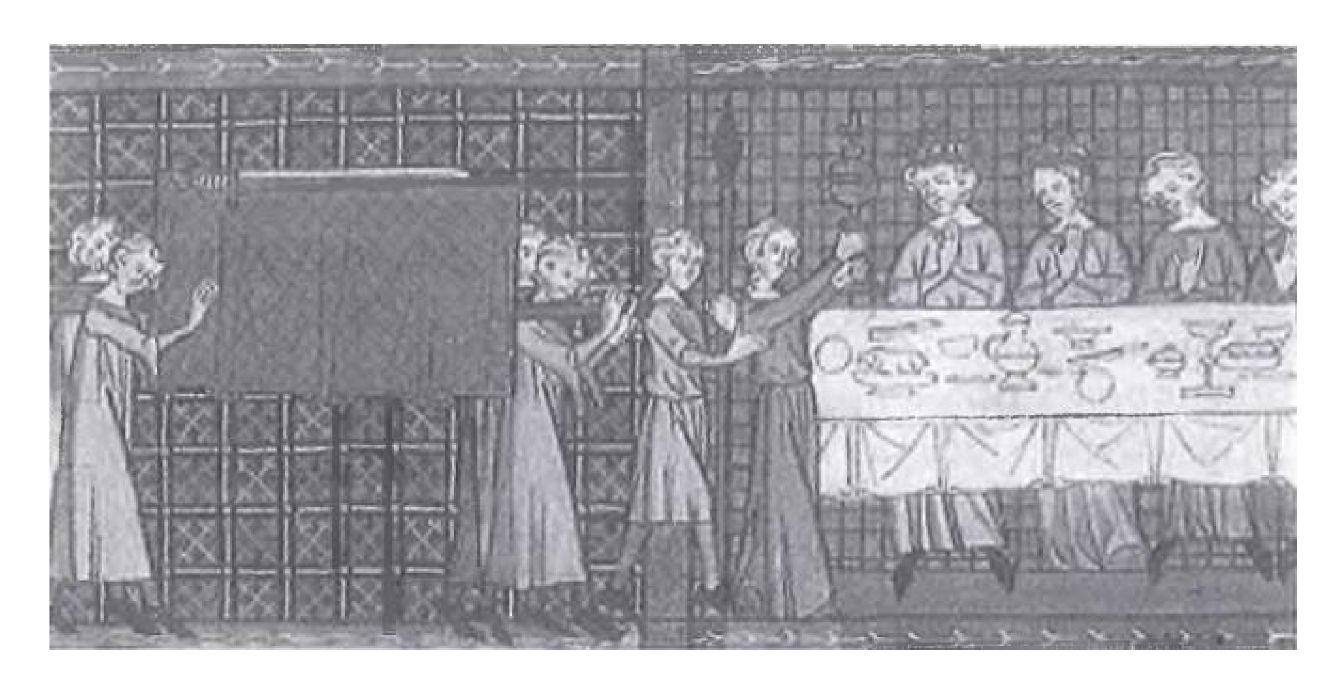
Volver

PERCEVAL o Parsifal, el buscador del Grial. Dejemos de lado, por el momento, todo el trasfondo mistérico, histórico, simbólico, del objeto sacro del Grial. Centremos nuestra atención ahora en la novela de Chrétien, *El cuento del Grial*, y en su héroe Perceval (que será Parsifal en las versiones alemanas) como prototipo de un relato de búsqueda ejemplar.

El cuento del Grial es una novela de empeño singular, un relato de

aventuras distinto, porque su protagonista es un héroe singular y distinto. En su primera parte nos relata la historia de una educación o una iniciación caballeresca. Pronto advertiremos que su protagonista intenta encontrar un ideal de vida que va más allá de las pautas del código cortés. Tal vez inconscientemente. Este joven galés, huérfano de padre, criado por su madre viuda en la ignorancia de la vida caballeresca, este rústico ingenuo y brusco, como un personaje de un cuento popular, sale de la yerma floresta de su niñez y se adentra en el mundo cortesano para cruzarlo en pos de su gran aventura: la búsqueda del Grial. Hay varios momentos decisivos en esa marcha aventurera: el encuentro con los caballeros en el bosque, que el joven toma por ángeles, su llegada a la corte de Arturo donde el adolescente da muerte rápida y poco cortés al Caballero Bermejo —de quien hereda las armas tras asestarle un venablo en un ojo—, el primer encuentro amoroso, etc. Pronto se ha refinado el novel caballero: cuando se queda en éxtasis ante las tres gotas de sangre en la nieve, que le recuerdan el rostro de la amada lejana, vemos cuán a fondo sabe sentir la nostalgia del amor, trazo esencial del fino amante. Cuando pasa por segunda vez por la corte del rey Arturo, donde no se detiene, es ya un auténtico caballero andante. Quizá en el programa de la novela estaría planeado un tercer encuentro con esa corte para celebrar su triunfo y ser acogido en ella. Pero la trama está inconclusa.

Puede hablarse, creo, de una «novela de formación», a propósito de la trama en su primera parte. Es un paradigmático *Bildungsroman* de perfil claro: el joven ingenuo e ignorante llega a convertirse en un perfecto caballero —con la ayuda de un preceptor caballeresco, el buen Gornemanz— tras algunos lances curiosos. Pero lo que caracteriza a este joven es su inquietud, que le lleva más allá de la cortesía y el esplendor de la corte o el señorío feudal.



El cortejo de Grial. Perceval calla.

Biblioteca Nacional, París.

Conviene insistir en esa inquietud espiritual del héroe. No le impulsa a la gran aventura el amor —que ya ha encontrado en el breve encuentro con Blancaflor su objetivo, aunque tarde el joven en descubrir toda la hondura de sus sentimientos, como hará en la distancia posterior. Un extraño encuentro decide su destino. Cuando penetra en el misterioso castillo que le ha indicado el tullido Rey Pescador, asiste en asombrado silencio al prodigioso desfile que cruza el salón donde está invitado a la cena. Ante sus ojos maravillados pasan llevados por un breve cortejo, el Grial —una honda bandeja cubierta— y la Lanza sangrienta, y él no pregunta a qué sirve todo ello. Teme faltar a las reglas de la cortesía. He ahí su culpa máxima. Pasa y repasa el cortejo misterioso en la nocturna sala. El joven se va a dormir sin desvelar la intriga y el misterio. Cuando a la mañana siguiente despierta, el castillo está vacío, y al salir de él, se desvanece como un espejismo, El país se ha quedado arruinado, la tierra está yerma. Y entonces se topa con una doncella triste que le pregunta por su nombre. Es a mediados de la novela cuando se nos revela el nombre propio del joven caballero. La escena es estupenda y vale la pena citarla (en la traducción de Martín de Riquer). Son los vv. 3.573 y ss.:

> Y él, que no sabía su nombre, lo adivina y dice que se llama Perceval el Galés, y no sabe si dice verdad o no; pero decía la verdad y no lo sabía. Y cuando la doncella lo oyó, se puso de pie ante él y le dijo como encolerizada:
>
> —Tu nombre ha cambiado, buen amigo.
>
> —¿Cómo?
>
> —Perceval el Desdichado, ¡ay! Perceval infortunado, ¡cuán malaventurado eres ahora a causa de todo lo que no has preguntado! Porque hubieras reparado tanto, que el buen rey, que está tullido, habría recuperado el dominio de sus miembros y la posesión de su tierra, y a ti te habría llegado mucho bien.

El héroe viene a descubrir su nombre en el momento decisivo de su carrera caballeresca, cuando ha fracasado en una hazaña en apariencia muy fácil. Tan sólo debía, por compasión, haber hecho las preguntas esperadas: «¿Para qué sirve el Grial? ¿Qué es la Lanza Sangrante?» Todas las novelas de Chrétien tienen hacia su mitad un momento de crisis heroica. Pero ésta es singularmente patética. Debe ahora replantearse su destino, desde esta posición de fracaso.

Cuando el héroe encuentra su nombre, comienza a saber quién es. En este caso su enigmática interlocutora le corrige. Ya no es «el Galés», sino «el Desdichado». Antes fue ese muchacho galés ilusionado y precipitado por hacerse un caballero de relumbrón, apresurado en el amor y en la proeza, brusco y desastroso en sus nobles arrebatos, pero ahora el fracaso hará de Perceval un individuo de psicología más compleja que los otros caballeros, una persona atormentada por su destino personal, mucho más que por su papel como caballero. El problema de la culpa y el de la personalidad van unidos. De pronto Perceval cae en la cuenta de que es culpable de la muerte de su madre, a la que dejó atrás sin una mirada de consuelo, y de las desdichas que con su silencio ante el Grial dejó sin remediar. Es la conciencia de ese fracaso, del que es culpable por atolondramiento y falta de compasión, lo que le lleva a preguntarse: ¿Quién soy? ¿Cuál es mi destino?

El joven Perceval que se lanzó ansioso al mundo en pos de combates caballerescos y triunfos de armas, ha descubierto que ese empeño le ha

llevado al desastre. Ahora advierte que frente a los laureles del coraje bélico hay otros valores, como la humanidad, la magnanimidad, la compasión. En esa derrota inesperada, cuando el castillo se ha desvanecido y queda la tierra yerma, Perceval se sabe desdichado. En la corte se le recibirá —y hay una cierta ironía en ese encuentro— como un triunfador, pero él se sabe fracasado. El episodio de su éxtasis ante las gotas de sangre en la nieve nos revela cómo ha progresado interiormente. Pero es su inquietud y su arrepentimiento lo que lo caracteriza mejor. La engalanada y festiva corte del rey Arturo no puede detenerle. En ese marco frívolo proclama Perceval, melancólico pero tenaz, que seguirá buscando el Grial hasta el fin.

Muchos otros caballeros están dispuestos a empeñarse también en esa aventura. El reto de la *queste* del Grial y de la santa Lanza resuena como una llamada a una superaventura que, como deportistas de prestigio, no pueden dejar de acatar los caballeros de la Tabla Redonda. En pos de la maravilla siempre están disponibles la mayoría. Ignoran que el Grial sólo lo encuentra quien lo busca puro de corazón. Y también que el castillo mágico sólo aparece cuando no se espera. Como la novela se interrumpe antes de concluir —dejando a Perceval y a Gauvain perdidos cada uno por su lado, como otros buscadores de menor valía, en el laberinto de sus aventuras —no sabemos cómo lograría el protagonista de la búsqueda concluirla. Pero intuimos que, de seguir Chrétien con vida y ganas de escribir, Perceval habría vuelto a la famosa sala y habría visto pasar de nuevo el cortejo misterioso del Grial y habría formulado las preguntas de rigor. Porque sólo a él le estaba reservada la solución final, merecidamente.

Volver

PERSEO, el héroe maravilloso. El mito de Perseo es uno de los mitos heroicos más fabulosos y más representados en el arte griego. Si trazáramos una especie de abanico de figuras heroicas, desde el héroe más maravilloso —y más cercano al protagonista de un *Märchen* o *folktale* maravilloso— al más humano —más novelesco—, en un extremo quedaría Perseo y en el otro Odiseo. Perseo (cuyo nombre puede derivar de la raíz griega Perth,

«destruir», y el sufijo eus, que es muy frecuente en los nombres propios antiguos, como *Theseus*, *Achilleus*, *Odysseus*, *Peleus*, etc.) es un gran héroe argivo, hijo de Zeus y de la princesa Dánae y es un típico vencedor de monstruos, con la ayuda de los dioses y de sus poderes mágicos. Recordemos los episodios de su saga.

El rey de Argos, Acrisio, fue advertido por el oráculo de que, si su hija tenía un niño, ese nieto le daría muerte. Acrisio entonces encerró a su hija Dánae en una cámara subterránea de muros de bronce y la hizo vigilar día y noche. Pero Zeus se había enamorado de la doncella y penetró hasta su regazo cayendo del cielo de la cámara en forma de lluvia de oro. Metamorfoseado en áurea lluvia, el dios engendró así un hijo de Dánae. Ella lo tuvo y lo crió en el mayor secreto. Pero un día el llanto del niño, de pocos años, fue escuchado por el rey Acrisio que, para desembarazarse de ambos, no atreviéndose a darles muerte allí, los encerró en un cofre claveteado y mandó arrojarlo al mar.

Pero Zeus veló para que el cofre —casi un ataúd— flotara sobre las olas hasta las playas de la isla de Sérifos, donde lo recogió un pescador (Dictis). Les dio albergue a los dos y se ocupó de educar al niño. Pero el buen Dictis era hermano del tirano de la isla, Polidectes, quien al ver un buen día a la bella Dánae quedó prendado de ella y quiso hacerla su mujer. Pero ella ofreció resistencia y también el niño Perseo se oponía a los deseos del rey. Por eso, para librarse del ya valeroso joven, Polidectes lo envió, con la intención de que muriera lejos, y aprovechando una promesa del héroe, a enfrentarse con el más espantoso de los monstruos, la gorgona Medusa. En un momento de euforia Perseo había prometido traer la cabeza de la espantosa y no pudo negarse a la tremenda empresa. Contó para su magnífica aventura con los consejos y apoyos de Atenea y Hermes. Así que se encaminó primero hacia el país de las Fórcides o Grayas, las tres viejas que son las guardianas del paso hacia la región de las Gorgonas. Que son también tres hermanas, pero sólo una de ellas es mortal, la más famosa, Medusa.



Perseo salva a Andrómeda. Pintura de E. Burne-Jones.

Galería Nacional, Stuttgart.

Deslizándose en secreto junto a las tres ancianas, el joven héroe logró arrebatarles su único ojo, que compartían. (Eran tan viejas que tenían sólo un ojo y un diente para las tres). Se apoderó de él en el momento en que una se lo pasaba a otra. Para que se lo devolviera, ellas tuvieron que dejarle franco el paso e indicarle el camino hacia el vergel de las ninfas. Estas fueron muy benévolas para el héroe, porque le dieron los tres talismanes mágicos para lograr el éxito en su empeño: las sandalias aladas, un buen zurrón (para guardar la cabeza) y el casco de Hades, que confiere la invisibilidad. Con esas armas y la espada curva de Hermes (una especie de hoz o cuchilla de matarife), fue Perseo al encuentro de la terrorífica Medusa.

Ésta era un monstruo femenino cuya mortífera arma consistía en la mirada con la que petrificaba a quien la mirara de frente. En las representaciones plásticas antiguas suele ser una gigantesca mujer de terrible fealdad, con cabellera de serpientes silbantes, enormes ojos y la boca de grandes colmillos, que saca la lengua con feroz gesto para colmar de espanto a quien la mira. Según cuenta Apolodoro (II, 4,2), «las Gorgonas tenían cabezas rodeadas de escamas de dragón, grandes colmillos como de jabalí, manos broncíneas y alas doradas con las que volaban; petrificaban a quien las miraba». (En algunas Representaciones Medusa no tiene un rostro horrible, sino una faz de rara belleza, pero fue castigada, según Ovidio, con su melena de serpientes en lugar de la espléndida cabellera que fue su orgullo antes).

El héroe llegó volando —con sus mágicas sandalias— a la apartada mansión de las Gorgonas, entró sin ser visto y se aproximó furtivamente por detrás a Medusa que dormía —gracias al casco de Hades— y se guardó bien de mirarla (se le acercó por detrás guiándose por la imagen de la Gorgona espejeada en su escudo de bronce, según consejos de Atenea) y, con un raudo tajo de la afilada cuchilla de Hermes, le rebanó el cuello. Podemos figurarnos el aullido de la Gorgona. Al ser degollada, Medusa dejó salir de su interior dos prodigios: un caballo alado y blanco (el luego célebre Pegaso) y un extraño joven con una espada de oro (Crisaor). Perseo no vaciló un momento, fue y se guardó, rápido y sin mirarla, la horrible testa en el talego que colgaba de su hombro y, bien invisible con el casco mágico, escapó de las otras dos Gorgonas enfurecidas que le perseguían sin verle.

La estampa es sorprendente. Pero, como glosa I. Calvino (al comienzo de sus *Seis propuestas para el próximo milenio*): «La relación entre Perseo y Medusa es compleja: no acaba con la decapitación del monstruo. De la sangre de Medusa nace un caballo alado, Pegaso; la pesadez de la piedra puede convertirse en su contrario; de una coz, Pegaso hace brotar en el monte Helicón la fuente donde beben las Musas. En algunas versiones del mito, Perseo montará el maravilloso Pegaso caro a las Musas, nacido de la sangre maldita de la Medusa. (Por lo demás, también las sandalias aladas provenían del mundo de los monstruos: Perseo las había recibido de las primas de Medusa, las de un solo ojo, las Grayas). En cuanto a la cabeza cortada, Perseo no la abandona, la lleva consigo escondida en un saco; cuando sus

enemigos van a vencerlo, le basta mostrarla alzándola por la cabellera de serpientes y el despojo sanguinolento se convierte en un arma invencible en la mano del héroe, un arma que no usa sino en casos extremos y sólo contra quien merece el castigo de convertirse en estatua de sí mismo. Aquí, sin duda, el mito quiere decirme algo, algo que está implícito en las imágenes y que no se puede explicar de otra manera. Perseo consigue dominar ese rostro terrible manteniéndolo oculto, así como lo había vencido antes mirándolo en el espejo. La fuerza de Perseo está siempre en el rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal».

En el viaje de retorno hacia Argos, pasando en su vuelo cerca de Etiopía avistó en la costa un raro espectáculo. Una bella joven estaba expuesta, atada a un peñasco, para ser devorada por un fiero dragón. Era Andrómeda, la princesa Andrómeda, a la que sus padres habían tenido que ofrecer, para aplacar la cólera del dios Poséidon, a un monstruo marino, que ya acudía para saciarse con su presa. Con ayuda de su armamento mágico el rápido Perseo mató al monstruo (sea cayendo en vuelo picado sobre él y de un buen tajo, o sacándole la espantosa cabeza de Medusa que lo convirtió en piedra al instante). Luego, como era de rigor, ya que había pedido a sus padres regios la mano de Andrómeda, se casó con ella muy felizmente. (Un tío de la joven, Fineo, quiso interponerse en el camino del héroe, y él, tras un rudo combate, no tuvo más que recurrir a la cabeza de Medusa para convertirlo, a él y sus secuaces, en piedras).

Al presentarse en Sérifos con su botín, con nuevo éxito repitió el truco de sacar del zurrón la cabeza petrificadora. Logró dejar a Polidectes y sus invitados —pues llegó cuando estaban celebrando un banquete— literalmente de piedra. Lo mismo había hecho ya con el gigante Atlas, que, cerca de las Hespérides, le había tratado con muy malos modos cuando le pidió hospitalidad. El titán Atlas quedó trasformado en el monte de su mismo nombre que aún queda en el norte africano. Y en la isla quedaron en recuerdo del tirano y los suyos un montón de rocas de perfiles casi humanos. En el trono Perseo instaló al buen Dictis. (Luego devolvió al dios Hermes la espada, las sandalias, el casco de la invisibilidad, y regaló la cabeza de la

Gorgona a Atenea, quien la implantó en el centro de su famoso escudo, la égida).

Con su madre y su esposa, Perseo volvió a Argos. Su abuelo Acrisio, temeroso de la profecía del oráculo, escapó pronto y muy lejos. Fue pues en la nórdica Larisa, un día en que el viejo asistía a unos juegos atléticos, donde le alcanzó su destino. Vino en forma de disco, lanzado por un desconocido joven, que el viento desvió y le golpeó en un pie, dándole muerte. El lanzador del disco causante de tal accidente era el joven Perseo, que había acudido a competir allí.

Abrumado por tamaña desdicha, Perseo no quiso reinar en Argos y cambió ese reino por el de Tirinto a su primo Megapentes. Se cuenta que luego recuperó de nuevo ese reino y reunió todo Argos, y, con la ayuda de los cíclopes, erigió los grandes muros de Tirinto, Micenas y Midea. Fue un gran rey de acuerdo con su meritoria carrera heroica.

Pero no me resisto a contar, como sorprendente colofón, una versión tardía de la muerte de Perseo. No parece pertenecer al fondo antiguo de este mito heroico. Destila un taimado humor, cínico y corrosivo. La refiere un escritor muy tardío, ya a comienzos del siglo VI d. de C., una tal Juan de Antioquía. (Es un tipo bastante pintoresco en su mezcla de noticias, que racionaliza algunos mitos griegos, y pone a los dioses griegos en relación con personajes bíblicos, considerando a los Olímpicos como parientes de Noé y contando que el rey David no quiso enviar ayuda militar a Príamo de Troya). Dice así:

> Y Perseo se peleó con el padre de Andrómeda, que era viejo y ciego. Y, como acostumbraba, alzó la cabeza de la Gorgona en su defensa. Pero como. Cefeo era ciego, no tenía efecto sobre él. Perseo, que no podía entender como el viejo se libraba de la muerte a la vista de la Gorgona, pensó que la cabeza había perdido su poder, la volvió hacia sí mismo, la miró y se quedó de piedra. Y su hijo, Merro, reinó luego sobre los persas y él fue quien quemó la terrorífica cabeza de la Gorgona.

Son muchas las representaciones plásticas de escenas del mito de Perseo, ya en la cerámica antigua, ya en relieves o en pinturas. En la época arcaica abundan las de la muerte de Medusa, luego son frecuentes la de la liberación de Andrómeda y la muerte del monstruo marino. También son abundantes las referencias y alusiones a ese encuentro del héroe y el monstruo, junto a la princesa encadenada sobre los escollos marinos, en la poesía renacentista y barroca, lo que se debe a la influencia de Ovidio, que en *Metamorfosis*, cantos IV y V, describe en versos muy plásticos esa escena del héroe combatiendo al monstruo ante los ojos de la amada, un tópico de gran solera mítica.

Volver

PIGMALIÓN. Hubo una vez un rey de Chipre de excepcional talento artístico, que modeló una estatua de Afrodita y se enamoró de ella con una intensa pasión. Pasaba los días en amorosa contemplación y desfallecía de cariño ante la estatua. La misma diosa se apiadó de su impetuoso amor y cedió a sus ruegos de encontrarle una mujer como la estatua, dando milagrosa vida a la imagen, convertida en humana. Y la bella mujer tomó el nombre de Galatea (a buen seguro por su blanco cutis, como la nereida amada de Polifemo) y de su matrimonio con el rey escultor nació una bella niña a la que llamaron Pafo. (Como el lugar donde arribó en Chipre la bella Afrodita). El mito del artista enamorado de su obra, deseando obsesivamente que cobre vida propia, tiene una larga aplicación simbólica. Ha sugerido muchas pinturas y una hermosa comedia de G. B. Shaw, convertida luego en la película *My fair Lady*.

Volver

POLIFEMO, el más famoso cíclope. Los cíclopes fueron criaturas gigantescas de los orígenes del mundo divino, de aquellos momentos primigenios en que surgieron muchos monstruos vástagos de la Noche y

cercanos al primitivo Caos. Tenían un solo ojo redondo en medio de la frente (*Kyklos* significa «círculo» y *ops* «mirada» y de ahí «ojo»), Los tres cíclopes primigenios fueron hijos de Urano y de Gea, del Cielo y de la Tierra. Fueron Brontes, Estéropes y Argos («Trueno, Relámpago y Fulgor»), y fabricaron el rayo, que dieron luego a Zeus como arma de choque en la lucha de éste contra los Titanes. Cuando Zeus utilizó el rayo para fulminar a Asclepio, el padre de éste, el dios Apolo, se vengó aniquilando a los tres cíclopes. Pero luego hubo otros, como los que construyeron con enormes rocas los grandes muros llamados ciclópeos y los que Ulises encontró en su viaje.

De ellos sólo uno ha dejado en la *Odisea* un nombre resonante. Es Polifemo («el muy famoso»), que mereció su nombre por el encuentro con Ulises, que le engañó fingiéndose un casi anónimo «Nadie». El enfrentamiento de Ulises y el gigante Polifemo es la versión épica de un *folktale* de muchos paralelos. El duelo entre el ogro que devora a sus visitantes y el náufrago ingenioso conoce muchos ecos en varias culturas. Como otros tipos de su estirpe, Polifemo habita una cueva enorme en su isla perdida. Es pastor de un rebaño de carneros lanudos y gruesas ovejas. Habita al margen de la civilización, sin preocuparse de dioses ni de humanos, entre otros cíclopes que vegetan en ese mismo ámbito sin historia.

Polifemo es, ya en la versión épica, hijo de Poseidón, alto como un picacho y tan brutal como su aspecto sugiere. Ulises y los suyos no tardan en comprobar su bestialidad, en cuanto el cíclope devora a dos de sus compañeros, amenaza a todos con comerlos uno tras otro, y los retiene atrapados en su cueva. En el coloquio con él, Ulises aprende pronto el siniestro humor del monstruo, pero sabe engatusarlo con el don del vino y, cuando el cíclope borracho se abandona confiado al sueño, afila una estaca de olivo y se la hinca ardiendo en el único ojo. La *Odisea* cuenta la escena con sus matices truculentos: chirría y humea la pupila mientras Ulises y los suyos hincan la estaca hasta las raí ces del ojo y la hacen girar como un taladro de carpintero entre los borbotones de sangre y el humo. El aullido del cíclope ciego retumba en la gruta. En vano Polifemo pide ayuda a sus hermanos, quejándose del ataque de Nadie. Los taimados griegos escapan de la cueva cuando el lastimoso Polifemo deja salir a sus ovejas, una a una, palmeando sus lomos, por la angosta entrada. Los griegos van escondidos por abajo,

apretados a sus vientres lanudos. Luego, ya liberado, Ulises no puede por menos que proclamar su nombre y el ciego Polifemo lanza furiosos peñascos sobre la nave que escapa, e invoca a su padre Poseidon para que castigue al intrépido viajero.

Ese es el episodio más famoso del gigante Polifemo. Pero hay otro episodio en que el enorme cíclope figura como protagonista pintoresco. Se trata de una escena poética casi cómica, en la que el espantoso gigante declara su amor apasionado a una gentil ninfa marina, Galatea. Como enamorado, Polifemo, rústico inflamado por el impulso erótico, resulta un personaje entre ridículo y patético. Un idilio del poeta helenístico Teócrito está en la base de esa escena, que luego han recreado otros poetas del Barroco, como nuestro Góngora en su sutil y retorcido *Polifemo*.

La contraposición de este Polifemo enamorado al voraz caníbal odiseico resulta de un curioso efectismo, de ironía muy literaria y muy barroca. Al brutal ogro de la *Odisea* lo humaniza el achaque irresistible de las penas de un amor no correspondido. Y la blanca Galatea puede reírse jugueteando entre espumas marinas de los ardores y los regalos del monstruo domado por el flechazo fogoso del pícaro Eros.

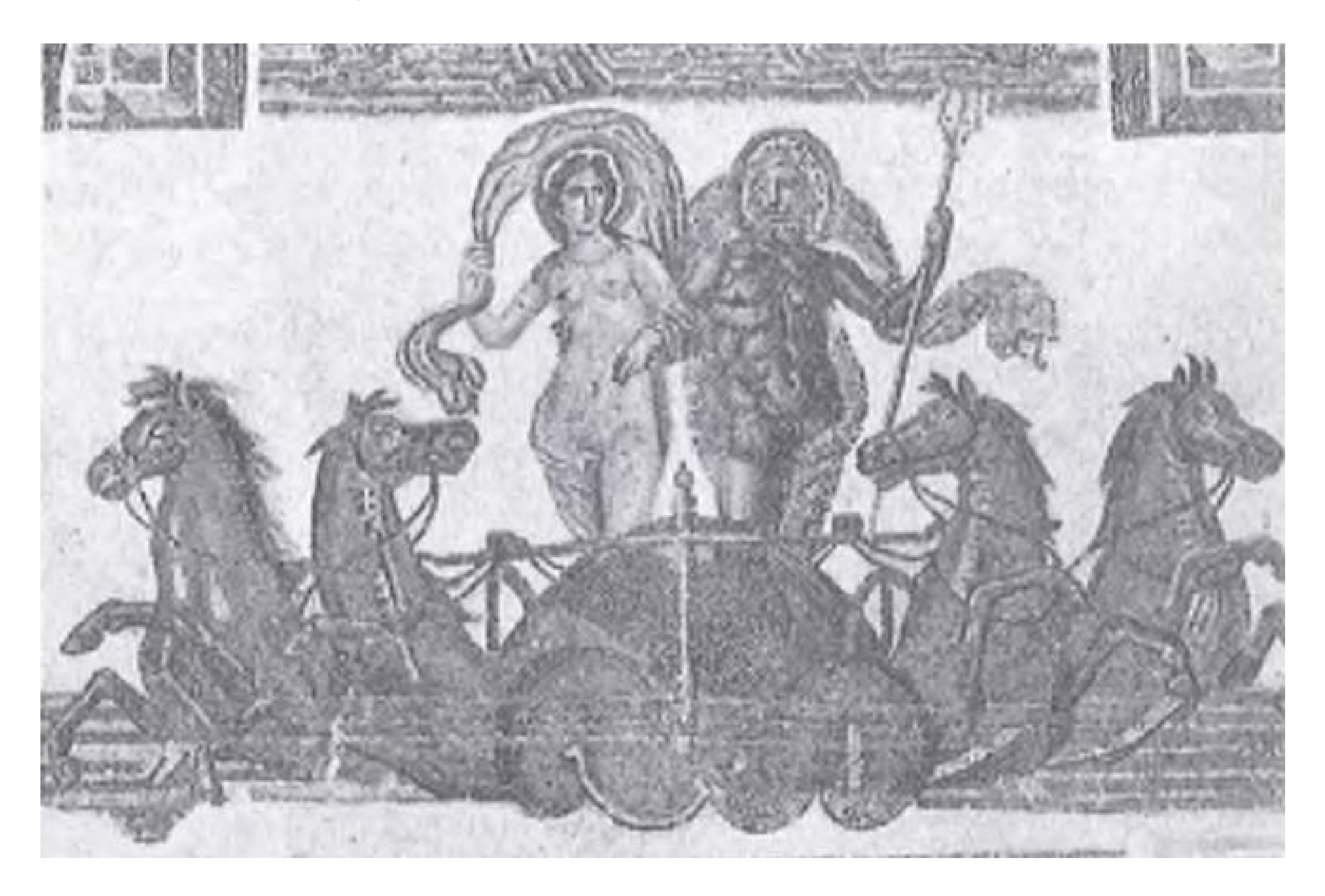
Volver

POSEIDÓN. Cuando los hijos de Crono, tras derrocar a su padre, se repartieron sus dominios, Zeus se quedó con los amplios cielos y la tierra, Hades con el mundo subterráneo de los muertos y Poseidon obtuvo el anchuroso mar. En sus profundidades habita, junto a su esposa, la nereida Anfitrite.

De allí emerge en su carro de caballos con cola de pez, y navega triunfal por sobre las olas rodeado de tritones y nereidas, llevando en la mano su arma distintiva, el tridente. Con él agita los mares en las tormentas y también las entrañas de la tierra en los terremotos. Es tremendo en su furia, prolífico en sus amores, y padre de muchos héroes y monstruos. Por su aspecto vigoroso, con su larga melena oscura y su amplio tórax y poderosos brazos, se parece a su hermano Zeus. Pero Zeus blande el rayo y Poseidón, el tridente. A veces,

cuando la estatua ha perdido el arma distintiva, podemos dudar si nos encontramos ante una efigie de Zeus o de Poseidón, como en la magnífica estatua broncínea encontrada en Sunion (ahora en el Museo de Atenas).

Su nombre parece indicar una antigua relación con la Tierra. La etimología de Poseidón deriva de *Potis*, «señor», y Da, «Diosa de la Tierra». Otro epíteto suyo, muy frecuente en Homero, es el de *Ennosígaios*, «el que abraza o agítala tierra» (y ya se encuentra, en forma de *Ennosídaon* en las tablillas micénicas). Es una divinidad de muy antigua implantación en Grecia como el señor del mar y el bronco productor de los seísmos y los temporales. No es raro que tuviera culto en muchos lugares costeros. Como en la micénica Pilos, en Corinto, en Atenas, en la jonia Mícale, y en varias islas, como Rodas, Creta y Délos.



Poséidon y Anfitrite.

Museo de El Bardo, Túnez.

Entre los héroes que fueron hijos suyos recordemos a Neleo, en el Peloponeso, y a Pelias, en Yolcos, y a Teseo, el ateniense. De entre los argonautas, Eufemo, Anceo y Ergino son hijos suyos. De su relación con la gorgona Medusa nacieron, al ser degollada ella por Perseo, el caballo Pegaso y el bello Crísaor. También son hijos suyos el gigante Anteo y el cíclope Polifemo, así como Cieno, Oto, Efialtes, Amico, Cerción, Escirón, Sinis, y otros brutales tipos que a menudo fueron vencidos por héroes civilizadores. De sus amores en forma de caballo con la diosa Deméter, también metamorfoseada en yegua, o acaso con una Erinis, junto a la fuente Telfusa, en Beocia, nació el divino caballo Arión, velocísimo potro que regaló a Adrasto, y que salvó al héroe de la matanza en Tebas. Es larguísima su prole ribereña y, en parte notable, está formada por monstruos y seres de impulsos salvajes. Esa afinidad del dios con ciertos elementos turbulentos está en su propia naturaleza, como personificación de las fuerzas elementales y violentas del mar y los terremotos.

Pero Poseidón ha rivalizado con otros dioses para obtener algún dominio costero. Y es curioso que no ha salido victorioso en sus enfrentamientos: así en Corinto frente a Helios, cedió el peñasco del Acrocorinto y tuvo que contentarse con la ciudad baja en el istmo, en Argos tuvo que ceder ante la poderosa Hera, y en Atenas debió resignarse a que Atenea quedara como patrona de la ciudad de su nombre. Poseidón obsequió a la ciudad con una fuente en la Acrópolis, pero Atenea plantó allí el primer olivo. Los dioses que arbitraron el pleito le concedieron a ella el triunfo, aunque el dios marino recibiera siempre grandes honores. Poseidón es respetado, pero Atenea logra proteger a sus favoritos de las iras feroces del dios, como pasó con Ulises. Poseidón se mantuvo irritado con él, que había dejado ciego a su hijo Polifemo, y lo persiguió por el mar hasta que llegó de regreso a Itaca.

Como dios de las aguas está también asociado a la fecundidad de la tierra y la producción de fuentes. Así los manantiales de Lerna, cerca de Argos, son un regalo del dios de las aguas, contento después de su encuentro amoroso con la danaide Amímone.

A Poseidón le está consagrado el caballo, como su animal más próximo. En caballo se metamorfosea para algunos encuentros amorosos, como hemos dicho. El dios lleva también el sobrenombre de *Hippios*, y a él se le

sacrificaban caballos, arrojándolos al mar, en alguna fiesta en Rodas. Pêro también sabe, en un par de ocasiones, producir del mar un hermoso toro blanco, como el que se ayuntó a la cretense Pasífae, y que luego domó Heracles en Creta, y Teseo en Maratón, o el toro que asustó a los caballos de Hipólito y causó la muerte de éste.

Con relación al caballo y a la navegación Poseidón parece entrar en concurrencia con Atenea. Pero está claro el deslinde de sus competencias mutuas: Atenea es la inventora del freno y de la técnica de navegar, es decir, del arte civilizado para dominar a los elementos naturales, mientras que Poseidón es quien promueve y anima el ímpetu de esas fuerzas naturales, y desde dentro controla la salvaje y furiosa potencia del caballo y del mar agitado.

Santuarios famosos de Poseidón eran el de Corinto, la ciudad comercial del istmo, y también el alto y blanco templo de Sunion, en el cabo desde donde se avistaban antes los navíos que apuntaban al Ática. Poseidón recibe en latín el nombre de Neptuno y también en el mundo latino, tan destinado al ámbito del mar como el griego, fue un dios importante. Un dios no tan querido como Zeus o Atenea, pero ampliamente respetado y temido.

Volver

PROMETEO, el Titán filántropo. *1. Una versión americana y optimista*. En estos apuntes sobre la fascinante figura mítica del titánico robador del fuego celeste en el mito griego trataré de no repetir demasiado lo que he escrito en mi libro sobre su tradición literaria en Grecia y en algunos escritores muy significativos de la literatura posterior[1], pero me temo que ciertas repeticiones serán inevitables. De todos modos se trata de un mito de tantos ecos y motivos que resulta fácil encontrar siempre algo más que decir sobre él.

Comencemos por evocar una imagen moderna del dios griego, como esa estatua neoyorquina de Manhattan, en la que un áureo Prometeo con su antorcha en la mano sobrevuela la pista de patines del Rockefeller Center. Joven, alegre, atlético, dorado, trae a los hombres el fuego salvador, el

símbolo del progreso técnico, como si fuera un campeón olímpico. El escultor ha elegido, como haría un pintor, un momento preciso del relato para su representación plástica. Es la del vuelo desde el Olimpo hasta la tierra con la antorcha en la mano. (En el mito de Hesíodo se trata de una cañaheja, una de esas gruesas cañas mediterráneas en cuyo interior se alberga la chispa mágica, aquí es una antorcha como la de las carreras de relevos, como las de las lampadodromias que en Atenas se celebraban en honor del Titán). Pero lo que esa imagen nos ofrece nos hace ver lo que elude: aquí vemos a un Prometeo joven y alegre, en una versión optimista de su figura, lo que nos sugiere una visión optimista del progreso que se simboliza en ese rapto del fuego celeste en beneficio de los humanos. No hay aquí ninguna alusión al futuro castigo del dios filántropo y ladrón, que desafía con su audacia el poder de Zeus.

En pago del favor dado a los hombres, a Prometeo le aguarda un terrible castigo, un dolor largo y tenaz, en pl Cáucaso, como sabemos. La pena por ese desafío al poder de Zeus será doble: para Prometeo el encadenamiento y la tortura en el rocoso confín del mundo, para los hombres la invención de la primera mujer, Pandora, causa de muchos males. Pero el escultor que nos da esta imagen lo ignora, al presentarnos al prióforo rejuvenecido y confiado, en purpurina, nos invita a una visión optimista del progreso, una estampa muy *made in USA*. Pero éste puede ser un buen punto de partida para meditar cuán diversas pueden ser las versiones de un mito como éste. ¡Qué distintas las pinturas sobre Prometeo, como mártir del Progreso, que nos ofrecen otros, como, por ejemplo, los pintores barrocos, los simbolistas o los mexicanos de nuestro siglo, como Rivera, por ejemplo, en esos frisos donde un Prometeo patético figura al lado de otros adalides del movimiento de liberación del hombre!



Prometeo. Pintura de G. Moreau.

Museo Gustave Moreau, París.

El Prometeo griego es un personaje complejo. De todos los introductores míticos del fuego —que son muy variados según las culturas, como nos recordó J. G. Frazer en su curioso libro sobre *Mitos sobre el origen del fuego* (1930)— ningún otro puede comparársele en grandeza. Es, en la mitología griega, un dios muy antiguo —un Titán según Esquilo, el hijo de un Titán, según Hesíodo— que osó arrostrar la ira del dios supremo, Zeus, para favorecer y salvar a los humanos, mediante el regalo del fuego, hurtado al

ámbito divino. Es un dios muy astuto, que intenta por segunda vez burlar la vigilancia de Zeus y favorecer a los humanos. Es, pues, una especie de redentor que salva a la humanidad del hambre, el frío y la muerte temprana. Se sacrifica por proteger a los humanos, de forma extraña. Es, como señala Esquilo, un filántropo, y ese amor a los hombres es la causa de su mayor delito. Es el impulsor del progreso técnico, el fundador de la cultura material, he ahí su grandeza. (Aunque no es el buen ejemplo del progreso moral, advertirá Platón por boca del sofista Protágoras, en otro texto capital sobre el mito).

2. Tres textos y tres versiones míticas. Tenemos en la tradición antigua griega tres relatos del mito de gran interés literario, distantes entre sí y muy significativos de las variantes que la tradición poética puede ofrecer en torno a un mismo mito. Se trata de los textos en los que Hesíodo (en *Teogonia* y *Trabajos y días*, siglo VIII a. de C.), Esquilo (en su *Prometeo encadenado* hacia el 560 a. de C.) y Platón (en su *Protágoras*, hacia el 385 a. de C.) cuentan cada uno a su modo la leyenda del robador del fuego celeste.

No voy ahora a analizar punto por punto sus divergencias —como ya hice en mi libro citado—, pero sí quiero subrayar que las diferencias entre las tres versiones, la épica, la trágica y la sofística, suponen tres intenciones diversas de la evocación del mito. Para Hesíodo, Prometeo es un dios de mente retorcida, un *trickster*, que intenta engañar a Zeus, en un vano empeño que será bien castigado. Para Esquilo, Prometeo es un rebelde y filántropo Titán que sufre bajo el despotismo del tirano Zeus, y que se niega a doblegarse, orgulloso de sufrir por sus beneficios a los humanos. Para Platón, Prometeo es un personaje mítico bien intencionado —ya que robó el fuego para remediar la torpeza de su hermano Epimeteo en el reparto a las criaturas terrestres de armas para la lucha por la vida—, pero no el salvador de los hombres, papel que tiene, en definitiva, el providente Zeus, que les da la decencia y la justicia.

Las tres versiones suponen tres enfoques del relato tradicional y memorable que es el mito, patrimonio de la memoria colectiva que los poetas —y los sofistas y Platón, en la versión en prosa— reactualizan y perfilan de nuevo literariamente con sus palabras.

3. Tres motivos míticos: el sacrificio, el fuego y el matrimonio. De los tres narradores es Hesíodo quien nos da un relato más completo de la trama mítica (aunque recordemos que de los tres dramas de la trilogía que escribió Esquilo tan sólo conservamos una tragedia). Sólo Hesíodo menciona la invención del sacrificio y la divina fabricación de la primera mujer, Pandora. Esquilo y Platón pasan por alto esos otros episodios de la historia mítica, puesto que sus enfoques están reducidos a un solo episodio central, el del rapto del fuego y sus consecuencias.

La construcción del relato en Hesíodo —que da excepcionalmente dos versiones, en sus dos poemas, del mismo— ha sido muy bien analizada por J. P. Vernant, entre otros. Sólo recordaré ahora que el poeta épico nos cuenta la intervención de Prometeo en tres temas fundamentales para la cultura humana. El hijo de Jápeto, que antaño estuvo al lado de Zeus cuando el hijo de Crono tuvo que luchar contra los violentos Titanes, destaca por su inteligencia, pero ha decidido ponerla al servicio del progreso humano. Es Prometeo el inventor del sacrificio con una víctima animal, como un pacto religioso, y, al hacer los lotes de la víctima, trampea en favor de los hombres. Cuando, en un segundo momento, Zeus irritado por la trampa les retira el fuego a los humanos, de nuevo Prometeo interviene, roba el fuego y lo devuelve a sus protegidos. Es entonces cuando Zeus castiga al tortuoso y astuto dios clavándolo en una cumbre del remoto Cáucaso y enviando sobre él todos los días un águila (o un buitre) que le desgarre y picotee el hígado. (Mucho más tarde lo salvará del tormento eterno el heroico Heracles, y esa liberación concluirá su pena).

Como castigo a los humanos, receptores inocentes del fuego salvador, Zeus decide una refinada venganza, mediante la fabricación de la primera mujer. Es a Hefesto, el artesano divino de la fragua, el ceramista mágico, el patizambo y mañoso esposo de Afrodita, a quien encarga moldear la primera mujer; pero otros olímpicos, como Atenea, Afrodita y Hermes, colaboran en la empresa. Y Pandora, bella, ambigua y refinada trampa, viene a nuestro mundo como un «mal amable», que recibe el torpe hermano de Prometeo, Epimeteo, como la primera novia, engalanada y seductora. Ella lleva consigo la fatídica ánfora («la caja de Pandora» en la tradición posterior) donde están

encerrados muchos males funestos, que la curiosa mujer destapará y dispersará por la tierra.

4. Los dones decisivos de Prometeo. Se acabó, pues la Edad de Oro primeva con la aparición de la mujer, madre de los humanos futuros; las enfermedades, el penoso trabajo, las insidias domésticas, etc., entran en la sociedad humana —ahora de dos géneros— con esa refinada y alhajada Pandora. Tambipn de este tercer cambio en la cultura —junto al sacrificio y el fuego— es responsable Prometeo, si bien indirectamente. Esquilo y Platón no mencionan siquiera a Pandora, pero este tercer motivo es, evidentemente, tan trascendental como los dos anteriores para el futuro de los humanos. Pandora, como la bíblica Eva, sirve —en esta cultura machista y de valores masculinos— para explicar la presencia del mal, o de algunos males en el mundo.

Ya hemos anotado que la creación de Pandora es mucho más refinada que la de Eva, ya que los dioses la fabrican y la adornan como si fuera una muñeca, y la entregan a Epimeteo tras de vestirla y enjoyarla como a una novia o una princesa. Pandora es, por su origen, un ser artificial, pero mucho más exquisito que el hombre. Los dioses se han servido de ella para debilitar y humillar a los hombres, pero con ella la civilización ha asumido un nuevo perfil. Con Hesíodo se inaugura la tradición misógina en la literatura griega, pero el mismo poeta ha de reconocer que sólo con las mujeres la vida civilizada adquiere su plenitud en un mundo duro y trabajoso.

Más tarde aparece, probablemente ya en la primera época de la Comedia Nueva —siglo IV a. de C.—, un nuevo mitema en la saga de Prometeo. Prometeo es representado entonces como el creador del hombre y de la mujer, modelando a uno y otra del barro. (Algo así como Hefesto había hecho para fabricar a Pandora, mientras que los hombres existían sobre la tierra desde mucho antes, tan antiguos como los mismos dioses). Prometeo es un demiurgo que tiene a su cargo el poblar el mundo de seres humanos. (Ya en Platón tenía a su cargo el dotar a las criaturas del mundo de atributos esenciales para su supervivencia). Así está en poetas como Ovidio y en los relieves de algunos sarcófagos de los primeros siglos de nuestra era. Creo que nos podemos imaginar la evolución del mito fácilmente. Mediante ese

atributo de Prometeo, escultor de los primeros seres humanos salidos del barro, quedaba bien explicado el amor que el Titán sentía por ellos. Su filantropía derivaba, claro está, de que los hombres y las mujeres resultan hijos —del arte— de Prometeo. Esta variante afecta al sentido del mito, pero encaja muy bien en una simplificación temática del mismo, que encontramos, como dije, en poetas latinos y que pasará luego a la tradición europea. El Prometeo demiurgo se inscribe en la tradición helenística y romana del mito, y de ahí la retoman poetas posteriores, como el mismo Goethe. Se trata de un rasgo que es marginal y tardío respecto de la época clásica griega, pero muy interesante para las versiones más modernas del mito.

5. Versiones modernas del mito. No puedo detenerme ahora en rastrear la larga y rica trayectoria del mito prometeico en la literatura europea. Se trata, en todo caso, de uno de los mitos griegos de mayor influencia en la tradición clásica, sobre todo a partir del Romanticismo, como muy bien han analizado J. Duchemin, R. Trousson y H. Blumenberg[2], entre otros.

En mi *Prometeo: mito y tragedia* he tratado de algunas de las versiones modernas más interesantes de época romántica —de Goethe y de Shelley, por ejemplo— y actual —en Nietzsche y Kafka, por ejemplo—. Y es muy importante notar cómo algunos de esos grandes poetas románticos modifican la lección del mito helénico, porque toman partido por Prometeo, símbolo del rebelde y el revolucionario (así en Shelley) contra el despotismo divino, o bien, como en *El regreso de Pandora*, de Goethe, le dan un giro feminista a la aparición de la primera mujer y su función en la cultura humana. Pandora es, en Goethe, el eterno femenino, con su dulzura y su belleza, y con ella Epimeteo cobra un valor muy positivo frente al belicoso y tecnológico Prometeo. (Que, en esa época, había encontrado una personificación histórica sorprendente en la figura de Napoleón, como es bien sabido y como ha comentado admirablemente H. Blumenberg, en su texto ya citado).

Pero el mito de Prometeo ha atraído a muchísimos escritores de muy varios países. Unos lo han tratado de modo muy irónico y rotundamente innovador —quizá el ejemplo máximo aquí sería el *Prométhée mal enchainé* de A. Gide (1899), junto con Kafka—. Otros lo han convertido en un símbolo del hombre empeñado en el afán de progreso y de ilustración (como bien

puede verse en el muy amplio estudio de Blumenberg sobre la tradición ilustrada alemana). Incluso en la tradición en la literatura española del último siglo podemos advertir una gran variedad de reflejos e interpretaciones— en Unamuno, en Pérez de Ayala, en León Felipe y en Eugenio D'Ors, por citar tan sólo unos cuantos nombres significativos[3]. No en menor medida que el condenado Sísifo, Prometeo ha simbolizado el empeño trágico en la lucha contra el destino y, en especial, ha sido una metáfora del escritor o el intelectual portador de la antorcha revolucionaria o simplemente de una cierta luz propia en contra de las barreras al conocimiento por parte de la tradición[4].

6. Conclusión rápida. De los mitos nos ha de importar más la función que el origen, como ha escrito H. Blumenberg. Los viejos relatos de la tribu, a veces historias sagradas, otras ya arcaicas y familiares tramas literarias, persisten en cuanto son memorables, es decir, en cuanto que interesan a la sociedad arcaica en la que se trasmiten. Si el origen es oscuro, perdido en la noche de los tiempos, el valor funcional de los mitos puede rastrearse dentro de una sociedad. Y puede persistir en una época histórica ligado a la religión, a los ritos, o bien irse desligando de su fondo ritual para quedar en manos de los poetas, como sucedió en Grecia a menudo. He tratado de esa tradición mítica en el mundo griego en otra parte, y sólo quiero aludir a ese proceso de perduración y variación diacrónica de los mitos, tan sensible en el ámbito mitológico clásico[5].

Los mitos relatan, explican y revelan la urdimbre del mundo. Relatan los grandes sucesos y los orígenes de la realidad, y también, en algunos casos, lo que hay más allá de esta vida. Explican que las cosas son así como nos aparecen porque seres divinos y héroes antiguos las configuraron así con su actuación extraordinaria. Revelan que tras las apariencias del presente oscuro hay un fundamento divino y un pasado creativo que funda lo decisivo para la existencia.

Pocos mitos tienen la riqueza explicativa del mito sobre Prometeo. Su carácter etiológico —etiología es explicación de las causas *aitías légein*— se extiende a tres temas esenciales de la cultura, como hemos visto. Es el introductor del sacrificio, esencial en la religión antigua; del fuego, base de

todo el progreso técnico, y el causante de la invención de la mujer, creada por Hefesto y otros dioses. El relato mítico comporta varios episodios, en los que hay una nota común: sus beneficios son ambiguos y el botín se logra por medio del engaño y el robo[6]. El dios tramposo se sacrifica por los humanos. No puede morir, como dios que es, pero sí ser condenado a sufrir por mucho tiempo. Su filantropía le lleva a ese penar por los hombres, clavado en su suplicio, como un redentor crucificado, en un desolado extremo del mundo. El mito nos alecciona y advierte de que el progreso comporta dolor, sufrimiento, esfuerzo, y la vida del hombre es así, dura, trabajosa, progresiva, gracias a Prometeo y a Pandora. (Un Prometeo, en todo caso, mucho más complejo que esa imagen inicial con la que comenzamos esta charla).

Y la tradición literaria ha sabido releer el mito y reinterpretarlo con una notoria vitalidad. El astuto dios se ha metamorfoseado en el filántropo y rebelde patrón de las artes humanas frente a un Zeus tirano, en Esquilo, y muchos siglog después los poetas románticos —Goethe y Shelley— magnificarán ese gesto suyo de airado contestatario contra el poder supremo como un símbolo del revolucionario que busca la libertad y la ilustración frente a los poderes del despotismo y la autoridad divina. Más tarde los mitos vuelven a ser recreados desde una distancia irónica y vuelve Prometeo como una figura simpática y catastrófica, cercana a los humanos por su vinculación al fuego, al dolor, al trabajo, tanto al artista que busca dar luz a un nuevo mundo, como al revolucionario que busca un nuevo orden más justo gracias a la técnica que libera de fatigas y servidumbres. Como dijo K. Marx, «Prometeo es el primer santo en el calendario del proletariado».

Sin la serenidad ni la belleza estatuaria de los dioses olímpicos, un poco tiznado por el fuego de su antorcha, con un gesto dolorido y el hígado destrozado por el águila (o el buitre), ya liberado por Heracles, y celebrado por Shelley y sus coros poéticos, Prometeo pervive en la memoria mitológica como una figura singular, la de un dios rebelde cuya filantropía extraña le llevó a sacrificarse por los efímeros humanos. Es, sin duda, por todos esos motivos, una de las figuras del repertorio mítico helénico con más significados simbólicos para la imaginación moderna.

R

REYES MAGOS. Como son escasas las figuras bíblicas en esta galería quiero dejar un breve homenaje a estos tres simpáticos peregrinos. Esos tres amigos de Oriente adoradores de Cristo asoman tan sólo un momento en uno de los Evangelios canónicos, pero han gozado de un estupendo halo mítico en la tradición popular de Occidente durante muchos siglos. Resulta éste un ejemplo curioso, creo, para observar cómo se forma y crece una leyenda enriquecida en sus detalles y unida luego a un ritual festivo de rememoración anual. En la fiesta de los Reyes Magos, ilusión de niños ingenuos, queda como el poso o las cenizas de un episodio mítico de muy emotiva simplicidad.

El caso es que sólo uno de los cuatro evangelistas, Mateo (en 2, 1-3)) cuenta la visita de los magos a Belén. Y lo hace con mucha brevedad. Dice:

> Nacido Jesús en Belén de Judea en los días del rey Herodes, he aquí que unos magos venidos del Oriente se presentaron en Jerusalén diciendo: «¿Dónde está el recién nacido rey de los judíos? Porque hemos visto su estrella en el Oriente y venimos para adorarlo». Y, al oírles, el rey Herodes se sobresaltó y con él toda Jerusalén…

El evangelista añade que Herodes consultó enseguida a los príncipes de los sacerdotes y a los intérpretes de las antiguas profecías, y luego encaminó a los magos hacia Belén de Judea, con el aviso de que no dejaran de contarle al regreso el fausto encuentro. Y los magos, cuenta el texto, siguieron a la estrella hasta que se detuvo sobre el establo y allí ofrecieron, humillados y

contentos, sus famosos presentes: oro, incienso y mirra, al pequeño recién nacido. Prosigue contando que, advertidos en sueños, no volvieron los magos a Jerusalén a informar a Herodes, sino por otros caminos. Y un ángel aconsejó a José que tomando a su mujer y al niño huyera a Egipto. El rey Herodes sintió colmado su recelo con el silencio de los magos y, furioso, ordenó dar muerte a todos los niños de Belén menores de dos años. Es el episodio que se conoce con el nombre de la matanza de los inocentes.

El texto de Mateo es parco en detalles. No nos dice que los magos fueran tres. Ni que eran reyes. Ni siquiera nos informa de sus nombres. Ni dice que uno fuera negro. Sólo eran magos de Oriente seguidores fieles de una estrella fugaz, por entonces.

La escena de la adoración de los magos se encuentra luego en algunos textos de los *Apócrifos* (en el *Protoevangelio* de Santiago, capítulo 21, en el del Seudo Marco, capítulo 16, y en el *Evangelio* árabe *de la infancia de Jesús*, capítulo 7), y cobró una resonancia grande pronto, por su efectismo plástico y simbólico. Sólo más tarde, se consideró a esos tres magos reyes y se cambió en las imágenes su atuendo persa y su gorro frigio por los mantos y coronas propios de personajes regios. Orígenes ya sabe que eran tres, y es Tertuliano (siglo III), al parecer, el primero que los nombra como reyes, y en el siglo VI Cesáreo de Arles expresa clara y rotunda la afirmación de que: «*Illi Magi tres reges dicuntur*». En las representaciones de los magos en el arte románico suelen salir con sus coronas, incluso cuando se presentan acostados y compartiendo una misma cama.

La narración se fue enriqueciendo con añadidos muy significativos. Podemos considerar un buen compendio de esa tradición de más de mil años el capítulo que le dedica Jacobo de la Vorágine en su Legenda Aurea, a mediados del siglo XIII. Es el extenso capítulo de «La fiesta de la Epifanía», una festividad muy destacada en el ritual católico. En La leyenda dorada han quedado como las arenas de aluvión de un río de comentarios y glosas. Junto a los textos habría que considerar las sugestivas y didácticas ilustraciones del tema en el arte medieval.



Los Reyes Magos (con regalos y gorros frigios).

Mosaico de Ravena

Desde época temprana hay representaciones de los magos en la iconografía y el tema se desarrolla con muchos detalles. La adoración es, en efecto, un tema predilecto del arte cristiano en la pintura, uno de los más familiares en retablos y capiteles. (Puede verse un claro rastreo del tema de los Reyes Magos en sus imágenes en el excelente libro de L. Réau *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996, pp. 147-266). La tradición antigua los recargó de simbolismos; representaban las tres partes del mundo (Europa, Asia y África) adorando al Niño Redentor. Luego fueron adoptados como patrones de viajeros y peregrinos piadosos.

Volviendo a la *Legenda Aurea* (que recoge doctas glosas y comentarios de ilustres teólogos y apologetas, como san Juan Crisóstomo, san Agustín, Beda el Venerable, Remigio y san Fulgencio), ahí están ya los nombres de los tres monarcas peregrinos. El texto de la *Legenda* a veces se pasa de docto,

como aquí, cuando nos informa de que los magos se llamaban «en hebreo Apello, Amerio y Damasco; en griego Gálgala, Malgalat y Sarathim; y en lengua latina Gaspar, Baltasar y Melchor».

Discute luego el texto medieval qué debemos entender bajo el calificativo, a veces un tanto malsonante, de «magos». ¿Eran ilusionistas, hechiceros o sabios? Prefiere lo último. Atiende luego a precisar algunos detalles. Asegura quç viajaron hasta Judea en dromedarios —«como se infiere de un texto profético de Jeremías»—. Reflexiona sobre si la estrella que los guió era el mismo Espíritu Santo metamorfoseado, o un ángel luminoso, o un astro fugaz fabricado por Dios a tal efecto. Y el porqué pasaron por Jerusalén los peregrinos magos. Se esmera en sutilezas como cuando explica los sentidos de la estrella y aclara al fin que, aunque una fuera, ellos vieron cinco estrellas. «Vieron no sólo una estrella, sino cinco, de diferente naturaleza: una material, otra espiritual, otra intelectual, otra racional y otra supersustancial.» (El siglo XIII florecía en sutiles teólogos y aquí tenemos un eco de la sutil hermenéutica de la época. A los aficionados a la teología les recomiendo ese pasaje sobre las cinco estrellas y las cinco alegrías que inspiran en los fieles).

La leyenda dorada suministra luego un puñado de selectas explicaciones sobre los usos de los tres presentes de los reyes: oro, incienso y mirra. Da cinco opiniones divergentes sobre sus sentidos y simbolismos. La más práctica es la que atribuye al ilustre san Bernardo de Claraval. La copio como muestra de ese enfoque realista: «Dice san Bernardo que los magos ofrecieron a Cristo oro para socorrer la pobreza de la Virgen Santísima; incienso, para contrarrestar el mal olor que había en el establo; y mirra, para ungir con ella al Niño, fortalecer sus miembros e impedir que se acercaran a él parásitos e insectos». (Hay otras explicaciones menos utilitarias de los tres regalos, desde luego).

Pero no es preciso indagar en las glosas de doctos teólogos para percibir el encanto de la estupenda escena en que los magos se postran ante el niño sonriente entre la paja del rústico pesebre. El aspecto simbólico es claro: los grandes del mundo, sabios y reyes, .acuden a rendir homenaje al niño divino y sus humildes padres. Los magos, de saber misterioso y arcano, han obedecido la llamada celeste y seguido a la estrella fulgurante. Eran

astrólogos, estrelleros venidos de lejos, en peregrinación para ver al niño y traerle sus regalos. Más sabios que los sacerdotes de Jerusalén y piadosos frente al turbio Herodes, al que dejaran sin respuesta, se ganaron un puesto de honor en la iconografía y la leyenda cristiana. Y cada año reaparecen, conmemorados con una festiva cabalgata, en la fantasía de los niños la víspera del seis de enero.

Desde el siglo XIII las reliquias de los tres Reyes Magos están albergadas en un espléndido arcón de oro, en la catedral de Colonia, donde reciben secular culto, y dieron su nombre a la gran iglesia.

Me gusta recordar, por otro lado, que los tres magos están rememorados- en un par de novelas modernas, bastante atractivas. En Ben-Hur de Lewis Wallace, un *best seller* de la novela histórica desde 1880, aparecen en el capítulo inicial. Allí Gaspar es un ateniense, hijo del rico Cleantes; Melchor un brahmán hindú, sabio y asceta, y Baltasar un piadoso egipcio. Baltasar alcanza un mayor papel en la novela, como sabio consejero de Ben-Hur y padre de la pérfida Iras. (En la tradición popular española, en cambio, Gaspar es el rey de barba rubia, Baltasar es el rey negro y Melchor el más viejo, de larga barba blanca). En la novela de Michel Tournier *Gaspar, Melchor y Baltasar*, recién traducida al castellano (1996), se cuentan las biografías emotivas de los tres reyes y se añade un cuarto, venido de la India, Taor de Mangalore, que llegó muy tarde, con treinta y tres años de retraso trágico, y no vio a Jesús, aunque gozó, de su misericordia al fin y gustó de su pan santo. La apócrifa leyenda de un cuarto rey mago es un añadido moderno. Tres es un número muy cabal y de santo prestigio. Aunque el Evangelio no dice que los magos fueran tres.

Volver

ROBINSÓN. Quizá podríamos encontrarle algún precedente antiguo. Por ejemplo, un tipo algo robinsoniano, a la fuerza, es Filoctetes, abandonado por sus compañeros aqueos en una isla desierta y obligado a cazar con su arco para mantenerse en vida durante años. Y aún más el náufrago Espíntaro al que Luciano (según cuenta en sus fabulosos *Relatos verídicos*) encontró

dentro de la cavernosa panza de la gran ballena, que ya se había construido una choza y labrado unos campos en su pequeña parcela, plantando un viñedo muy de acuerdo con la idea helénica de colonizar una isla. Pero esos dos ejemplos son de relatos fantásticos y muy lejanos y poco realistas.

Robinsón Crusoe (1719) es, en cambio, una novela moderna y realista, una de las primeras novelas europeas y tiene mucho de ejemplo ilustrado, inspirado en los relatos de un náufrago real. No en vano es la única novela que J. J. Rousseau recomienda plenamente como lectura para jóvenes, «obra básica de toda educación». (Véase el análisis de la obra en su contexto que se encuentra en el ya clásico estudio de I. Watt, *The Rise o f the Novel*. *Robinson Crusoe* es la primera novela que Watt analiza, subrayando muy bien el individualismo, el interés por lo económico y la ideología puritana de la obra; pero señalando a la vez su interés como relato mítico).

Nada de eso impide que, en efecto, podamos ver a Robinsón como un personaje mítico, que se enfrenta en solitario con las armas de la técnica y la paciencia del obrero ilustrado a un mundo salvaje y natural para construirse un ámbito civilizado a su medida. Robinsón es un europeo a la conquista de un nuevo espacio, en la época del colonialismo. De ahí que sea un símbolo de los nuevos tiempos. Y no es casual que, con su talante práctico y laborioso, sea un héroe novelesco muy adaptado a su época. Lo señala bien E. Saïd en su *Cultura e imperialismo*: «Robinsón Crusoe es la novela realista prototípica moderna: ciertamente no por azar trata acerca de un europeo que crea un feudo para sí mismo en una distante isla no europea» (ob. cit., p. 13). Pero, y es mérito del mismo Said reconocerlo, Daniel Defoe no está muy interesado en defender por medio de sus novelas una propaganda o un enfoque colonialista, sino que lo que ha hecho en su impactante narración es dar vida a un personaje aventurero que sirve de emblema a todo un tipo mítico. «No menos significativo es que en Inglaterra la novela sea inaugurada por *Robinsón Crusoe*, cuyo protagonista es el fundador de un nuevo mundo que domina y al que reclama para Inglaterra y la cristiandad. Es verdad que mientras Crusoe está, de modo explícito, enrolado en la ideología de la expansión de ultramar, lo cual se conecta directamente, en estilo y forma, con los relatos dé viaje y de exploración de los siglos XVI y XVII que sentaron las bases de los grandes imperios coloniales, las novelas mayores que vienen

después de la de Defoe, y también las obras posteriores del mismo Defoe, no parecen estar muy obsesionadas por las estimulantes posibilidades de ultramar» (ob. cit., p. 126). Las novelas que Saïd considera ligadas al auge del colonialismo no tienen mucho que ver con nuestro Robinsón.

El mito del náufrago robinsoniano se refleja en muchas novelas, pero me parece que alcanza su expresión más amable y más repetida en varias muy conocidas de Julio Verne, de ideología progresista muy clara. El naufragio, la isla desierta, con sus fieras o sus salvajes, invitan a construir un mundo civilizado nuevo, aprovechando su ingenio técnico y los recursos naturales. En Julio Verne hay siempre un fresco optimismo, y de ahí cierta superficialidad, y sus muchos atractivos e incentivos para un público juvenil. Cierto es que sus héroes jóvenes y amistosos son mucho más sociales que el protagonista de Defoe. Pero esos relatos de ficción se construyen sobre un esquema novelesco y mítico, que tiene en *Robinsón* su prototipo1. Hay muchas novelas sobre ese fondo mítico, a veces con variantes muy intrigantes y con un grupo plural de robinsones. Un buen ejemplo contra la tesis progresista de Robinsón es la admirable ficción de William Golding *El señor de las moscas*, una pesimista novela de tesis antirousseaunianas. Otro relato atractivo, más optimista, es la novela de M. Tournier, *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967).

Volver

RÓMULO. Rómulo es el héroe fundador de Roma. En su leyenda encontramos algunos rasgos típicos de los héroes. Tito Livio cuenta la leyenda en el libro I de su *Historia de Roma*, pero la narra como una venerable tradición mítica. Plutarco escribió una biografía de Rómulo, colocada en paralelo a la del mítico Teseo, segundo fundador de Atenas.

Diez generaciones después de que Ascanio, el hijo de Eneas, fugitivo de Troya, fundara la ciudad capital del Lacio, Amulio depuso violentamente a su hermano Númitor como rey de Alba Longa y ocupó el trono. Obligó entonces a la hija de éste, Rea Silvia, a profesar como sacerdotisa vestal, lo que la obligaba a permanecer virgen. Pero el dios Marte se unió a la joven vestal, y

Rea Silvia alumbró un par de gemelos. Amulio dio órdenes de arrojarlos al río Tiber. Pero los dos niños —Rómulo y Remo— fueron arrastrados a la orilla, donde los calentó y amamantó una loba. Más tarde los recogieron una pareja de pastores, admirados del afecto maternal de la loba. Crecieron y ya adolescentes fueron reconocidos por su abuelo Númitor y, al servicio de éste, dieron muerte al usurpador Amulio, y restituyeron a su abuelo Númitor en el trono de Alba Longa. Ellos decidieron fundar una ciudad en las márgenes del río Tíber. Para ello consultaron los auspicios y éstos designaron como futuro rey a Rómulo, quien trazó con el arado un surco sobre el Palatino que definía los límites de la nueva ciudad. Pero Remo se burló y saltó sobre el *pomorium*, la línea sagrada del recinto, y entonces Rómulo tuvo que luchar con él y matarlo de un lanzazo. (La fecha de esta fundación mítica de Roma se sitúa en 753 a. de C.).

La ciudad se llamó Roma por el nombre de su fundador. El fratricidio original aseguró a Rómulo el poder, pero lastró como una mancha el destino de la ciudad, que sufrirá muchas guerras civiles. Fue poblada por pastores y otros hombres del camino (gente al margen de la ley, bandidos, fugitivos, vagabundos sin patria). Faltos de mujeres, recurrieron a un astuto y violento uso para aumentar su población: raptaron a las jóvenes de un pueblo vecino, las sabinas, y se casaron con ellas para tener pronta descendencia. Los sabinos emprendieron una expedición de venganza, asaltaron el Capitolio y lo tomaron con la complicidad de una joven, Tarpeya, cuya traición pagaron aplastándola bajo sus escudos. Pero luego, las raptadas se interpusieron entre ambos bandos, entre sus padres y sus esposos. Rómulo fue rey largo tiempo en Roma y luego desapareció durante una tempestad misteriosamente. Así que se dijo que los dioses se lo habían llevado y convertido en un dios, con el nombre de Quirino.

S

SALOMÉ, fugaz mujer fatal. La bíblica Salomé tiene una aparición fugaz y fulgurante en dos Evangelios. Nada sabemos de ella sino que era hija de Herodías y que pidió, a instancias de su madre, un precio extraño por su danza ante Herodes: la cabeza de Juan el Bautista. Sin embargo, ese breve episodio ha tenido una enorme repercusión literaria y Salomé ha pasado a la literatura como el símbolo de una mujer fatal.

El episodio de la decapitación de Juan el Bautista lo relatan, en paralelo, los evangelistas Marcos (VI, 14-29) y Mateo (XIV, 1-12). Cuenta, pues, Marcos:

> Y en el día de su cumpleaños, Herodes dio un banquete a sus magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea. Entró la hija de la misma Herodías, danzó y gustó mucho a los comensales. El rey entonces dijo a la muchacha: «Pídeme lo que quieras y te lo daré». Y le juró: «Te daré lo que quieras, hasta la mitad de mi reino». Salió la muchacha y le preguntó a su madre: «¿Qué voy a pedir?». Y ella le dijo: «La cabeza de Juan el Bautista». Entrando luego apresuradamente donde estaba el rey, le pidió: «Quiero que ahora mismo me des, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista». El rey se llenó de tristeza, pero no quiso desairarla, a causa del juramento y de los comensales. Y al instante despachó a uno de sus guardias con la orden de traerle la cabeza de Juan. Y éste se fue y lo decapitó en el calabozo y trajo su cabeza en una bandeja, y se la dio a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre.

Ésa es la escena escueta del triunfo de Salomé. Antes el mismo texto cuenta que el tetrarca Herodes había mandado apresar a Juan, porque le reprochaba en público el haberse casado con Herodías, que había sido antes la mujer de su hermano. Después de la decapitación, dice el evangelista, «al enterarse sus discípulos (de Juan), vinieron a recoger el cadáver y le dieron sepultura».

Tanto en uno como en otro evangelista, el relato acerca de la muerte de Juan el Bautista se introduce por una frase de Herodes, quien al enterarse de la creciente fama de Jesús como profeta, exclama: «Aquel Juan, al que yo hice decapitar, ha resucitado». La muerte del precursor de Jesús es una escena de cuatro figuras: el despótico Herodes, la rencorosa Herodías, la bailarina (que sólo es llamada «la hija de Herodías») y el profeta degollado en el calabozo. Por medio anda, personaje mudo, el soldado con la bandeja que porta la barbuda cabeza del bautista. (Un detalle que nos recuerda otras bandejas con una carga mítica semejante, como el Grial o la de algún relato celta). El breve drama está bien contado. Herodes se resigna a cumplir su juramento, aunque le angustia, Herodías es implacable, Salomé dócil y el parlero Juan no puede comentar nada. El relato concluye con el gesto de la muchacha que le pasa la sangrienta cabeza a su madre.

Notamos la rara inocencia de esta Salomé. Sólo más tarde se la confundirá con la adúltera Herodías, o se le atribuirá una pasión amorosa por Juan. Eso no aparece en los textos antiguos. El primer escritor que da nombre a Salomé, hija de Herodías y de Herodes Filipo, es el historiador judío Flavio Josefo, que narra la muerte del Bautista de otro modo. Según él, Juan fue asesinado por Herodes por motivos políticos y no alude a esa decapitación tan espectacular.

Se ha pensado que en la creación de la escena que comentamos ha podido influir una anécdota antigua. Dos siglos antes, un gobernador de las Gallas, Lucio Flaminino, hizo decapitar en medio de un banquete a un prisionero para complacer a un amante suyo, que no había presenciado nunca una decapitación. Cicerón, Tito Livio, Séneca el Viejo y Plutarco cuentan la anécdota, que le valió a Flaminino la censura de Catón en el Senado romano. (Algunas versiones ponen a una amante en lugar de un efebo, lo que acerca el modelo a nuestra escena, y el parecido se acentúa cuando una nos dice que la cortesana y el procónsul bailaron luego una danza desvergonzada frente a la

cabeza del prisionero muerto). A los cristianos antiguos les impresionaba esta muerte violenta de Juan el Precursor, testimonio de la ferocidad del despótico Herodes.

Los Padres de la Iglesia, con imaginación calenturienta, añadieron que la danza fue muy indecente y excitó la lujuria del tetrarca. Los textos primitivos dicen sólo que le gustó el baile. Los comentaristas imaginaron los lúbricos y sensuales contoneos de la núbil danzarina excitando al monarca de mirada concupiscente. Ahí apuntaba provocativa la danza de los siete velos.

Otros lectores fijaron su atención en el destino de la cabeza de Juan. En la época de la búsqueda de reliquias, he ahí una atractiva cuestión. ¿Adonde fue a parar el santo cráneo, con bandeja o sin ella? ¿La tiraría Herodías enseguida, o se la guardó como trofeo memorable? En pos de su rastro surgió una leyenda y a los interesados en saber cómo la testa de Juan llegó a Constantinopla, en tiempos del emperador Honorio, les remito al texto de *La leyenda dorada* donde encontrarán cumplida información.

Volvamos a la mítica Salomé, que imaginamos en esa escena de sabor oriental surgiendo —como su nombre de inicial sugestiva— sinuosa, seductora y sensual, suscitando silbidos y susurros en el suntuoso y siniestro sarao de Herodes, para convertirse en la protagonista de esa estampa que la tradición recogerá en múltiples pinturas y relieves. Como en un relieve románico de la catedral de Chartres (donde la verá siglos después Flaubert) o en el mosaico brillante de San Marcos de Venecia, donde aparece revestida de lujosas pieles y portando la cabeza de Juan en un plato sobre su cabeza, como una alegre y juncal pescadera que llevara un salmón. La Salomé de estas estampas medievales preludia la fascinante figura de *femme fatale* que atraerá a los escritores simbolistas del siglo pasado.

Hay, en los escritores románticos y simbolistas, una fascinación por el tema de la dama apasionada que reclama la cabeza de su amante, en venganza o como premio de un baile. Pero se tiende a eliminar o a Herodías o a Salomé, pensando en una mujer apasionada hasta el extremo. En los textos de Heine, Flaubert, Mallarmé y otros, está sola Herodías. En los de Laforgue y Oscar Wilde sola Salomé. Salomé o Herodías, la danzarina con la cabeza del amado es una imagen obsesiva de la *femme fatale* en la poesía europea del XIX (como analizó muy bien Mario Praz en *La carne, la muerte y el*

diablo). Heine la vio como una digna pareja del Judío Errante, en un poema de su *Atta Troll* (1841), medio siglo antes de la *Salomé* de O. Wilde.

Sostiene siempre en las manos
la bandeja con la cabeza
de Juan, y de mirarla
y de besarla nunca cesa.
Pues la amó. La Biblia
nada dice acerca de esto.
Pero entre el pueblo circula
siempre fresca la noticia.
Si no, no se explicaría
tal deseo de la dama.
¿Puede ansiar una mujer
la cabeza de quien no ama?

Hubo muchísimas poesías sobre el tema de Salomé. (Un estudio de 1912 contaba nada menos que 2.789, y el libro de Mireille Dottin —*S comme Salomé. Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914*, Toulouse, 1985—, analiza 338 obras. En España R. Cansinos Assens publicó en 1920 su libro *Salomé en la literatura* donde analiza los relatos más destacados de su tiempo). No podemos pasar revista a los más notables, si bien merece destacarse sobre todos la *Salomé* de Oscar Wilde. Pero podemos acabar con un raro y breve poema de Rubén Darío (en *Cantos de vida y esperanza*, de 1905) que se hace eco de la boga modernista del tema, y lo trata con cierta ironía y atención a su encanto:

En el país de las alegorías
Salomé siempre danza,
ante el tiarado Herodes, eternamente.
Y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,

con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

Volver

SÁTIROS. Con medio cuerpo humano y la parte inferior de animal (de piernas y pezuñas de macho cabrío a veces, o bien con cola y pezuñas de caballo) los Sátiros son criaturas agrestes y alegremente bestiales. Son de una tremenda agresividad sexual y —con su miembro enorme siempre erecto— suelen perseguir para sus acoplamientos eróticos a las ninfas y las ménades por los campos y bosques. (Algunas escenas de la cerámica pintan a un sátiro intentando sorprender a una bacante o una ninfa dormida, o bien en actitud de acercamiento a una bacante que lo rechaza con el tirso).

Son también muy dados a emborracharse con vino puro y sin freno en sus apetitos. Con orejas puntiagudas, cuernos breves y labios gruesos, encarnan el afán lúbrico y la embriaguez de unos seres instintivos, no reprimidos por normas de la civilización. Suelen ir en grupo en el cortejo de Dioniso y, también, en el más rústico de Pan. Su jefe es el gordo y viejo Sileno, o Paposileno. Suele Sileno aparecer cabalgando, ebrio y coronado de pámpanos, sobre un paciente y festivo asno, animal de notoria lujuria y trazos cómicos. Ayudan a Dioniso en las fiestas de la vendimia y son muy bulliciosos y muy curiosos de toda novedad.



Silenos y Ménades.

Museo Histórico, Basilea.

Aparte del viejo y panzudo Sileno, hay otro Sátiro famoso: el imprudente Marsias, un frigio, que se atrevió a competir con Apolo en un *agón* musical. Desafió el Sátiro al dios con la ilusión de que superaba a la de la lira de Apolo la música de su flauta. La flauta era un instrumento inventado por Atenea, pero rechazado por la diosa porque al soplarlo se afeaba mucho su rostro. Venció el olímpico y, como el premio era que el vencedor podría hacer lo que quisiera con el vencido, colgó a Marsias de un pino y le arrancó la piel con una aguda cuchilla de desollar. Marsias fue muy llorado por los

campesinos y de las lágrimas de éstos brotó el río Marsias, afluente del Meandro.

Forman en el teatro ático clásico el coro característico en los dramas satíricos, piezas teatrales de tono burlesco, cómico, y con final feliz (como en *Los rastreadores* de Sófocles por ejemplo).

Volver

SIRENAS. Las Sirenas son monstruos femeninos y alados, con cabeza y pecho de mujer y el cuerpo de ave. Divinidades aladas, sin nombres individuales, pertenecen a la categoría mítica de *daímones* femeninos que causan hondo temor por estar cercanos al mundo de la muerte. Como las Esfinges, las Erinias, las Keres y las Harpías. Son doncellas de encantadora voz y perniciosa seducción, pues destruyen y devoran a sus víctimas. Como las Esfinges, bellas bestias leoninas de rostro de mujer, las volátiles Sirenas seducen y dan muerte al peregrino que se las topa. Para atraerlo se valen del encanto de su voz hechicera, y en ese sentido son como primas de las Musas.

Pero mientras las Musas emiten un canto festivo y danzan alegres al servicio de Apolo, las Sirenas están relacionadas con la Muerte, y de modo especial con la diosa Perséfone. En muchas tumbas se erigía la efigie de una Sirena —o bien de una Esfinge— para que fuera guardiana del muerto, protegiendo su último hogar. Pero en la épica son conocidas como «ogresas marinas» sobre todo por la famosa aventura odiseica. Ulises salió sano y salvo de la llamada de las bellas cantoras, gracias a la advertencia previa de la maga Circe. Como la maga le dijo (en *Odisea*, XII, 39-52):

> Llegarás primero junto a las Sirenas, que hechizan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeños rodeándole, llenos de alegría, cuando torna a su hogar; sino que le hechizan las Sirenas con el melodioso canto, sentadas en una pradera y teniendo alrededor un enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va

> consumiendo. Pasa de largo y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanda, previamente adelgazada, a fin de que ninguno las oiga. Mas si tú desearas oírlas, haz que te aten al mástil de la embarcación de pies y manos, derecho y arrimado a la parte inferior del palo, y que las sogas se liguen al mismo, y así podrás deleitarte escuchando la voz de las Sirenas.

Así la propia Circe sugiere a Ulises la manera de escapar al encanto mortífero de las Sirenas y, de paso, cómo escucharlas con poco riesgo. Todo pasa como lo ha previsto Circe. Aunque Ulises siente el terrible poder seductor de ese canto de las Sirenas, cesa el hechizo al alejarse el barco del peligroso paso. Es muy interesante, con todo, saber qué es lo que ofrecen en su reclamo seductor al héroe. Le cantan su promesa de ofrecerle un saber muy deleitoso:

> ¡Célebre Ulises, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para escuchar nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin oir la suave voz que fluye de nuestra boca, sino que todos se van después de recrearse con ella, sabiendo más que antes; pues conocemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y troyanos, por la voluntad de los dioses, y sabemos también cuanto ocurre en la fértil tierra (XII, 185-191).

Las Sirenas tienen una voz seductora, pero su encanto reside, más que en su tono musical, en la muy atractiva información que ellas ofrecen al navegante para hacerle más sabio. Se parecen en eso a las Musas, porque saben todo lo ocurrido y lo cantan, pero sus contactos son no con el mundo celeste, sino con el mundo de los muertos. No sabemos si para atraer a cada viajero le ofrecen un señuelo distinto y personal, pero el odiseico parece diseñado especialmente para el curioso Ulises, ávido de oír sus propias hazañas y noticias sobre sus compañeros de Troya.



Sirena con lira.

Gliptoteca Carlsberg, Copenhague.

El mágico hechizo de las Sirenas paraliza al oyente y lo deja convertido en fácil presa de sus garras. El montón de huesos y esqueletos desparramado en la pradera donde las Sirenas chillan y revolotean deja a la luz sus efectos. El nombre de las Sirenas, *seirenes*, se ha puesto en relación etimológica con *seirios*, «ardiente», «cálido», lo que apuntaría a que son, en su origen, como unos demonios del calor meridiano; y con *seirá*, «cuerda», «atadura», porque con sus hechizos encadenan a sus oyentes.

Su relación con el mundo infernal, con los dominios de Perséfone, —donde entonan sus musicales lamentos por los difuntos— está puesta de

relieve en unos versos de la *Helena* de Eurípides, en que la protagonista, sola en la isla egipcia de Faros, las invoca llorosa con estas palabras:

> Sirenas, aladas doncellas hijas de la Tierra, ojalá vinierais a acompañar mis lamentos con la flauta libia de loto, con la siringa o la lira, respondiendo con lágrimas a mis penosas desdichas, con penas a mis penas, con cantos a mis cantos. Que Perséfone se una a mis sollozos enviándome vuestra fúnebre melodía y recibirá de mí a cambio, allá en sus moradas nocturnas, el peán regado con lágrimas que dedico a muertos y difuntos (vv. 167-178).

Ovidio da una explicación más precisa al repecto. Las Sirenas serían las compañeras de Perséfone (en latín Proserpina) metamorfoseadas por su dolor en mujeres-ave, luctuosas y quejumbrosas, tras el rapto de Perséfone por Hades. Es curioso el pasaje del poeta latino (en *Metamorfosis*, V, 555-563):

> Pero vosotras, hijas del Aqueloo, ¿por qué tenéis plumas y patas de ave, pero rostro de doncellas? ¿Acaso porque cuando Proserpina cogía flores primaverales os encontrabais entre sus acompañantes, doctas Sirenas? Luego que la buscasteis en vano por el mundo entero, entonces para que los mares conocieran vuestro afán, deseasteis poder posaros sobre las olas con los remos de unas alas, y encontrasteis dioses propicios y visteis cómo de repente vuestro cuerpo se cubría de un dorado plumaje. Pero para que ese canto, destinado al goce de los oídos, y tan grandes dotes vocales no perdieran el resonar del habla, se os quedaron vuestras caras de doncella y la voz humana.

En su *Viaje de los Argonautas* cuenta Apolonio de Rodas —en IV, 893 y ss. — cómo los Argonautas pasaron junto a la isla Antemóesa donde cantaban las Sirenas gracias a que Orfeo entonó su mejor canto con su lira rivalizando y eclipsando el de ellas. Tan sólo uno de los héroes, seducido por los ecos, se arrojó al mar. Añade algún detalle genealógico, señalando que eran hijas del

río Aqueloo y de la musa Terpsícore. Respecto a cómo se trocaron en Sirenas está de acuerdo con lo que luego contó Ovidio.

Pero el mitógrafo Higino (en su *fábula* 141) atribuye a la diosa Deméter la conversión de las ninfas en Sirenas como un castigo por no haber velado bien por su hija. Pausanias añade un apunte, al referir (en IX, 34.3) que en un certamen disputaron las Musas y las Sirenas. Vencieron las primeras y con las plumas de sus rivales se hicieron coronas. Tristes Sirenas desplumadas.

Las Sirenas se hicieron luego más y más marinas, de modo que perdieron sus alas y trocaron su cuerpo de pájaro por uno de pez de larga cola. Las más antiguas representaciones de sirenas con cola de pez aparecen en relieves y pinturas helenísticos, casi al final de la Antigüedad (en una copa ática del siglo III-II a. de C., y en una lamparilla romana). Luego proliferan como acuáticas seductoras de marineros, fascinantes y eróticas, con sus melenas húmedas sobre la marfileña espalda y los redondos pechos, batiendo la espuma marina con su plateada y ondulante cola, en la época romana tardía y en la Edad Media. Sirenas de los cuentos fantásticos, Sirenas de melancólica nostalgia. Son como la descendencia de las pájaras clásicas tras una plástica metamorfosis. Una variante de singular prestigio folklórico es la de la Sirena que se enamora de un humano y a ratos-es mujer, como el hada Melusina. Pero ésta es otra historia.

Volver

SÍSIFO. Sísifo, hijo de Eolo y rey de Corinto, fiado en su astucia, quiso engañar a los dioses. Por ello sirvió como ejemplo de un castigo eterno y absurdo en el Hades. Junto con Tántalo, que en vano intenta una y otra vez alcanzar las frutas del árbol y el agua del río que tiene al lado para saciar su hambre y sed; y con Ixión, que gira por los aires clavado en una rueda de fuego, es uno de los tres famosos condenados a una eterna fatiga infernal. Sísifo repite durante días, años, siglos, su incesante y vano esfuerzo, como castigo a su impío empeño. Levanta en sus manos una enorme roca y la sube por la empinada cuesta hasta la cima del monte, y, cuando ya está a punto de alcanzar la cumbre, la piedra resbala de sus manos y rueda hasta el fondo de

la abrupta pendiente. Y Sísifo vuelve a recogerla para emprender de nuevo otra vez la subida.

Castigo merecido. Sísifo se servía de su gran astucia para engañar a otros y llegó a traspasar las barreras más inviolables. Cuentan que fundó Efira, la ciudad que luego se llamará Corinto, en el istmo de tal nombre. Allí saqueaba y engañaba a los viajeros. Dicen que allí sedujo a Anticlea, que iba a casarse con Laertes, y fue así, según la maledicencia, el padre verdadero de Ulises, que heredó su astucia. Pero ése es un dato menor de sus andanzas.

Más grave fue que, cuando Zeus raptó a la ninfa Egina, hija del río Asopo, él denunció al divino raptor al padre río, a cambio de una fuente para su ciudad. Zeus, enfurecido, envió a Tánato, la Muerte, en su busca. Pero, con sus engaños, el hábil Sísifo logró apresar a la Muerte en su casa. Este apresamiento de Tánato produjo un terrible desequilibrio en el mundo, ya que nadie moría, y para remediar la catástrofe Zeus tuvo que intervenir otra vez.

Al sentir próxima su muerte, el taimado Sísifo encargó a su mujer que diera honras fúnebres a su cadáver y conservara su cuerpo insepulto. Luego, su alma en el Hades se quejó a la diosa Perséfone y pidió cruzar de nuevo el Aqueronte para castigar a su esposa y preparar un funeral decente. Prometió regresar enseguida. Pero, una vez en su palacio de nuevo, se metió en su cuerpo y renegó de su promesa. Los dioses de los muertos enviaron a por él y, sin reparos, le impusieron luego el ejemplar castigo de subir la roca hasta una cima. Sin pausa Sísifo se empeña en su infinito trabajo.

Su figura es todo un símbolo del esfuerzo inútil y reiterado. Es la imagen del anhelo eterno del hombre por ascender hacia un alto objetivo, que apenas alcanza y roza, se esfuma. Nietzsche relacionó, en una ingeniosa etimología, el nombre de Sísifo con el de *sophós*, el «sabio». Albert Camus, en su libro *El mito de Sísifo*, vio en el reiterado escalador un símbolo de la condición humana, del intelectual que se pregunta una y otra vez por el sentido de la existencia, sin lograr encontrar una respuesta que no le resbale al final de sus manos.

Volver

SUPERMÁN. Supermán es una criatura mítica moderna —apenas tiene sesenta años, pues nació como personaje de un cómic americano en 1938, inventado por Joe Schuster y Jerry Siegel en la revista *Action Comics*—. Nació en trece páginas por las que la editorial pagó ciento trece dólares a sus dos creadores. Desde entonces ha evolucionado notablemente en su aspecto externo y ha pasado de los cómics al cine, pero mantiene bien sus rasgos esenciales. Es un tipo muy norteamericano y de una simpleza muy notable; de ahí su consistencia como héroe de masas, héroe de un público infantil y también de cómics que no han alcanzado nunca un nivel literario elevado.

Supermán viene de otro mundo, pero su origen extraterrestre no dificulta que se haya integrado muy bien en la vida media norteamericana. Es tremendamente normal en su ánimo, es un ejemplo de moralidad y sentido patriótico. Sólo sus extraordinarios poderes físicos, sus superpoderes, le elevan como un héroe de actuación maravillosa, pero muy mecánica, sobre los demás tipos con los que convive en una existencia. Es un Hércules del siglo XX, pero no atormentado por un carácter violento ni propenso a la *hybris* de los héroes griegos. Supermán vuela a una velocidad superior a la de la luz, puede salir disparado a cualquier parte, incluso a las estrellas, parar trenes o machacar montañas o pulverizar asteroides de un puñetazo, pero anímicamente es muy normal. Su vista taladra los obstáculos más espesos, su impulso traspasa los metales más densos, pero por dentro, en su alma, Supermán es como uno cualquiera de los chicos buenos del barrio.

Cierto que ofrece una pinta curiosa, con su traje tan rojo y ceñido, marcando su musculatura atlética, y su capa al viento, y su gran «S» en el pecho, pero es que viste así para ser reconocido. Es como un anuncio de sí mismo. Va como disfrazado de héroe rutilante, pero basta ver su aspecto bien peinado y pulcro, para advertir que esa apariencia colorista no significa desorden o desafío a las modas urbanas. Frente a las tenebrosas fuerzas del mal, que operan ocultas en las sombras siniestras de la ciudad, Supermán aparece surcando el aire con sus flamantes colores, y la gente aplaude sus apariciones, como en el cine los niños la llegada del séptimo de caballería. Es el bueno que llega a tiempo, en el último minuto; el salvador por excelencia,

el que protege a todos, el que no falla. No es del todo omnipotente, porque puede ser debilitado por la kryptonita (un detalle introducido para mostrar que tiene un punto vulnerable, un talón de Aquiles), lo que presta emoción suplementaria a alguna de sus aventuras. Vive con sus padres adoptivos, trabaja como periodista, y tiene un aspecto de joven tímido y miope, tipo corriente, amable y con gafas, con el seudónimo habitual de Clark Kent, enamorado de la audaz periodista Lois Lane, con la que nuestro superhombre acabará, fatídicamente, por casarse. Lleva una vida doble —como algún otro héroe popular, como el Zorro, por ejemplo— y ése es un trazo decisivo en su perfil mítico.

Lo analizaba muy bien Antonio Lara, en un artículo de hace años:

> El interés de Supermán reside en su doble vida, en la oposición de su anodina existencia como periodista en el *Daily Planet* con su auténtica, pero oculta personalidad, como héroe invencible del espacio exterior. No deja de ser admirable, sin embargo, que una propuesta tan elemental como ésta haya evolucionado de forma tan consistente y variada, a partir de un núcleo tan escrito y elemental. Es muy posible que esta resistencia al desgaste radique, precisamente, en la misma ingenuidad del personaje, que nunca aspiró a ser una creación mítica sutil y compleja, sino una figura simple y sólida, que podía conmover a los aficionados más elementales y que carecía, casi por completo, del trasfondo oscuro y sórdido que hizo la fortuna de otros héroes de papel como Batman y The Spirit. En Supermán nunca hubo referencias malignas ni dobles fondos inesperados. Para bien o para mal sólo da lo que puede: la imagen de un héroe directo y bondadoso, ajeno a cualquier impulso sádico o destructivo. No en vano su yo manifiesto es Clark Kent, el periodista más imperfecto que jamás haya existido, la misma antítesis del reportero en acción.
>
> La lucha cansina del hombre de acero contra el mal adquiere, a menudo, caracteres de verdadera caricatura, porque ni ese mal está claro que tenga ribetes de auténtica malignidad

> ni el bien, con minúscula, está definido de una manera precisa. Se trata, para entendemos, de un bien y un mal convencionales, sin complicaciones, meros puntos de partida para unas narraciones elementales que nunca nacen de un trasfondo serio, sino de unas propuestas en torno a los ejes de la narrativa popular del momento histórico en que surgieron a la luz pública. La sospechosa familiaridad del superhombre con policías y representantes de los poderosos en al tierra nos impulsa a desconfiar de él […].

Supermán es un modelo único del bombero ideal, un superbombero que acude a tiempo para evitar la supercatástrofe. Que sea de origen extraterrestre ofrece una explicación de su prodigiosa fuerza, pero ese trazo anormal se compensa con su patriotismo, que le es tan esencial como su talante conservador y anturevolucionario. Ha entrado en la sociedad americana sin pasaporte, pero no se le puede considerar un emigrante. Y si alguien lo viera como un emigrante, está claro que no ha venido de México ni de un país pobretón, sino de los mismos espacios celestes y su buena conducta lo avala como ciudadano ejemplar. (A falta de dioses, unos padres de otro planeta van bien al *pedigree* del héroe). Su relación sentimental con Lois Lane nos muestra su torpeza para el flirteo, pero también su habilidad final para conseguir vencer las suspicacias de su astuta y bella compañera, siempre salvada de modo generoso y espectacular.

De las figuras míticas de los tiempos modernos —como Frankestein, Drácula, Sherlock Holmes, Tarzán, el agente 007, y algún otro— Supermán es el más simple y elemental, el menos literario. Es el único gran héroe americano, un héroe sin mácula, que permanece inalterable como su traje azul y rojo con el paso de los decenios, con su sonrisa esterotipada y bobalicona. Supermán triunfa siempre, pero eso no altera la estructura de la sociedad ni elimina el mal del mundo. Los malos renacerán una y otra vez para que Supermán corra o vuele a apagar el incendio local, y no se quede en el paro. Sus aventuras se repiten demasiado. Pero no podemos enfadarnos con él ni exigirle más calado psicológico. Es tan benévolo como superficial. Tan sólo es un héroe americano de nuestro tiempo, una figura elemental en

caricatura del cómic, un tipo atlético y hercúleo que no alberga en su alma la menor chispa de fuego trágico. Una especie de ángel de la guarda para un pueblo de papel y plástico.

T

TÁNTALO. Tántalo y sus descendientes fueron una estirpe que ofreció numerosos ejemplos de ferocidad y desmesura. Una familia trágica de reyes violentos y propensos a crímenes soberbios.

Comenzando por Tántalo, hijo de Zeus, que se estableció en el monte Sípilo, en Lidia. Frecuentaba el trato de los dioses y gozaba de una notable prosperidad hasta que un día incurrió en un acto de *hybris*. Invitó a los Olímpicos a un banquete en su palacio y allí les ofreció en la comida las carnes guisadas y troceadas de su propio hijo, Pélope. Pero los dioses no dejaron de advertir el engaño y se abstuvieron de comer la carne humana. A excepción de Deméter, que, afligida por la pérdida de su hija Perséfone, mordió el trozo que le habían ofrecido, la paletilla del joven sacrificado.

Los dioses volvieron a la vida al descuartizado Pélope, restaurando su cuerpo en un caldero mágico y supliendo con un trozo de marfil el bocado en el hombro de Deméter. Y castigaron para siempre a Tántalo. Es uno de los condenados eternos y ejemplares del Tártaro: allí, en lo más profundo del reino de Hades, está condenado a sufrir terrible hambre y sed, encadenado bajo árboles frutales y junto a un río. Pero los árboles crecen cuando él estira sus manos hacia ellos y el río desaparece cuando se agacha a beber un sorbo.

Pélope emigró luego desde Asia Menor al continente y se instaló en la península meridional a la que dio su nombre, el Peloponeso (literalmente «isla de Pélope»). En Olimpia, en la zona de Elide, compitió en una carrera de carros con Enómao, que ofrecía su reino y la mano de la princesa, su hija, a quien le superara. Con la ayuda del cochero del rey, Mirtilo, a quien sobornó para que aflojara las clavijas de las ruedas del carro de Enómao, Pélope consiguió la victoria. Enómao volcó y se mató en la carrera. Y Pélope

se casó, victorioso, con la princesa Hipodamía. Eliminó al traicionero Mirtilo, pero éste lo maldijo, a él y sus descendientes.

El matrimonio tuvo varios hijos, pero de carácter violento. Los dos mayores, Atreo y Tiestes, mataron a su hermano Crisipo, el preferido de su padre. Por ello tuvieron que exiliarse en Micenas. Ambos pretendieron el trono y trataron de engañarse mutuamente. Aérope, esposa de Atreo, le engañó con Tiestes. Atreo obtuvo el poder real y luego mató a los hijos de su hermano y se los sirvió troceados en un banquete. Cuando Tiestes acabó su festín, Atreo le reveló lo que había devorado, y Tiestes huyó maldiciéndole.

Terribles crímenes se cernían sobre la familia de los Atridas. Para cumplir su venganza, de acuerdo con la profecía de un oráculo, Tiestes engendró en su propia hija, Pelopia, a Egisto, que con el tiempo acabaría asesinando al hijo primogénito de Atreo y arrebatándole el trono de Micenas, gracias al apoyo de la adúltera Clitemnestra. En efecto eso sucedió, una vez que Agamenón, casado con esta hija del rey de Esparta —como su hermano Menelao se casó con la otra hermana, la bella Helena—, volvió de la guerra de Troya. Agamenón había sacrificado, en el viaje de ida de la expedición, a su hija Ifigenia para obtener vientos favorables para navegar hasta Troya. Clitemnestra le engañó, en su larga ausencia, con su primo Egisto, y aguardaba su regreso para vengar la muerte de Ifigenia. (Pero esta trama de crímenes y venganzas famosas ya la hemos contado. Véase AGAMENÓN).

Volver

TESEO, un héroe politizado. Teseo es el gran héroe de Atenas. No tanto por sus orígenes míticos, cuanto porque la ciudad lo adoptó en época histórica como una especie de héroe nacional. De tal manera que su saga fue reelaborada al servicio de la propaganda política de la ciudad. Sin duda se hizo así porque el mito mismo ofrecía esa posibilidad de ser moldeado al servicio de esos ideales políticos. Pero ésta es una trama y una historia interesante, y creo que bien merece cierta detención y análisis. Comencemos por recordar el relato bastante completo de las aventuras de nuestro héroe, tal como las resume un mitógrafo competente y tardío, Apolodoro, en su

Biblioteca. (Vamos a citar su texto —saltando ciertos párrafos intermedios que no tratan del héroe— según una de las traducciones castellanas de estos años, la de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Credos, 1985, que es muy precisa y clara. Por lo demás, es notorio que Apolodoro es sólo un docto compilador, no un literato de buen estilo). Una versión más extensa y en forma de biografía —es decir, una seudobiografía— de Teseo la encontramos en la obra de Plutarco Teseo, incluida como la primera de sus *Vidas paralelas*. (También podemos recordar que Mary Renault nos dio una versión novelada de la trama en dos novelas de las apellidadas «históricas», pero más bien mitológicas: *El toro de Minos* y *El rey de Atenas*).

En fin, demos la palabra de una vez a Apolodoro:

> Egeo ostentaba (en Atenas) todo el poder. Este se casó primero con Meta, hija de Hoples, y luego con Calcíope, hija de Rexénor. Como no tenía hijos, por miedo a sus hermanos, fue a consultar a la Pitia cómo lograría descendencia. El dios (de Delfos) le contestó:
>
> «El cuello que sobresale del odre, oh el mejor de los hombres, no lo desates antes de llegar a las alturas de Atenas.»
>
> Confuso ante el oráculo emprendió el regreso a Atenas. Al pasar por Trezén fue hospedado por Piteo, hijo de Pélope, que interpretando el oráculo embriagó a Egeo y lo acostó con su hija Etra. Pero en la misma noche también Poséidon yació con ella. Egeo encargó a Etra que si daba a luz un varón lo criase sin decir de quién era; dejó su espada y sus sandalias debajo de una roca y le pidió que, cuando el niño fuese capaz de remover la piedra y coger tales objetos se lo enviara con ellos (in, 15,6-7).
>
> Cuando Teseo, el hijo de Egeo y Etra, se hizo adulto, levantó la roca, cogió las sandalias y la espada y se dirigió a pie a Atenas. Dejó libre el camino obstruido por los malhechores: primero, en Epidauro, mató a Peripetes, hijo de Hefesto y

Anticlea, apodado Corinetes por la maza (*koryne*) que portaba. Perifetes, que tenía las piernas débiles, utilizaba una maza de hierro para matar a los transeúntes. Teseo se la quitó y se la llevó. En segundo lugar, mató a Sinis, hijo de Polipemón y Silea, hija de Corinto. Sinis era llamado Pitiocamptes, pues residía en el istmo de Corinto y obligaba a los que pasaban a doblar pinos; los que por su debilidad no podían hacerlo, eran lanzados al aire por los árboles y perecían. De ese mismo modo Teseo hizo morir a Sinis.

Tercero, mató en Cromión a la cerda llamada Fea, como la anciana que la había criado; algunos dicen que era hija de Equidna y de Tifón. Cuarto, mató a Escirón el corintio, hijo de Pélope o según algunos de Poseidón. Escirón, que dominaba las rocas llamadas por él Escironias, en la región de Mégara, obligaba a los transeúntes a lavarle los pies y mientras lo hacían los precipitaba al abismo para alimento de una enorme tortuga; pero Teseo, agarrándolo de los pies, lo arrojó al mar. Quinto, en Eleusis dio muerte e Cerción, hijo de Branco y de la ninfa Argíope. Cerción obligaba a los viandantes a pelear con él y los mataba en la lucha; Teseo lo alzó en vilo y lo estrelló contra el suelo. Sexto, mató a Damastes, a quien algunos llaman Polipemón. (Y otros Procrustes). Éste, que tenía su morada al lado del camino, había tendido dos lechos, uno corto y otro largo, e invitaba a los caminantes a aceptar su hospitalidad; a los de baja estatura los acostaba en el largo, dándoles martillazos hasta igualarlos al lecho, y, en cambio, a los altos los acostaba en el corto y les serraba las partes del cuerpo que sobresalían.

Después de despejar el camino, Teseo llegó a Atenas. Medea, que entonces vivía con Egeo, intrigó contra él y persuadió a Egeo para que desconfiase de Teseo como de un traidor. Atemorizado, Egeo, sin haber reconocido a su propio hijo, lo envió contra el toro de Maratón. Cuando Teseo lo hubo matado, Egeo le sirvió un veneno que le había proporcionado

Medea ese mismo día. A punto de llevarse el brebaje a la boca Teseo entregó a su padre la espada y Egeo al verla hizo caer la copa de sus manos. Así Teseo fue reconocido por su padre y, enterado de la maquinación de Medea, la expulsó.

Fue designado para el tercer tributo al Minotauro o, según algunos, se ofreció voluntario. La nave llevaba velamen negro y Egeo encargó a su hijo que, si regresaba vivo, desplegara en ella velas blancas. Cuando llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, enamorada de él, prometió ayudarle a condición de que la llevara a Atenas y la tomase por esposa. Una vez que Teseo lo hubo jurado, Ariadna pidió a Dédalo que le indicara la salida del Laberinto, y por su encargo dio un hilo a Teseo al entrar. Este ató el hilo a la puerta y entró soltándolo tras de sí. Encontró al Minotauro al fondo del Laberinto y lo mató a puñetazos; luego, recogiendo el hilo, salió. Por la noche llegó a Naxos con Ariadna y los jóvenes. Pero Dioniso, enamorado de Ariadna, la raptó y se la llevó a Lemnos, donde yació con ella y engendró a Toante, Estáfilo, Enopión y Pepareto.

Teseo, entristecido por Ariadna, olvidó desplegar las velas blancas al acercarse a la costa; Egeo, al ver desde la Acrópolis la nave con velas negras, creyendo que Teseo había muerto, se precipitó y murió. Teseo le sucedió en el gobierno de Atenas y mató a los hijos de Palante, que eran cincuenta. Igualmente cuantos se le opusieron, murieron a sus manos, y él solo obtuvo todo el poder (III, 16; Epítome, I, 1-11).

Teseo, que se había unido a Heracles en la expedición contra las amazonas, raptó a Antíope, o según algunos a Melanipe, y según Simonides a Hipólita. Por este motivo las amazonas pelearon contra Atenas y, cuando habían acampado cerca del Areópago, Teseo con los atenienses las venció. Teseo tenía de la amazona un hijo, Hipólito, y más tarde recibió de Deucalión a Fedra, hija de Minos. Mientras se celebraba la boda, la amazona que había estado antes casada con Teseo se presentó armada con las demás amazonas y se disponía a atacar

a los invitados; pero éstos, cerrando rápidamente las puertas, la mataron. Dicen algunos que en la lucha le dio muerte el propio Teseo.

Fedra, después de haber engendrado con Teseo dos hijos, Acamante y Demofonte, se enamoró del hijo nacido de la amazona, esto es, de Hipólito, y le pidió que se uniese a ella, pero como él odiaba a todas las mujeres, rehuyó el encuentro. Fedra, temerosa de que la acusara ante su padre, forzó las puertas de su alcoba, desgarró sus vestidos y acusó falsamente a Hipólito de atropello. Teseo la creyó y suplicó a Poséidon que Hipólito pereciera. Así que, cuando éste corría guiando su carro cerca del mar, Poseidón hizo surgir del oleaje un toro y al espantarse los caballos el carro se estrelló. Hipólito, enredado en las riendas, murió arrastrado. Fedra, al hacerse manifiesta su pasión, se ahorcó.

Teseo luchó al lado de Piritoo cuando éste sostuvo la guerra contra los centauros. Piritoo los había invitado a su boda con Hípodamía, de quien eran parientes; los centauros bebieron pródigamente sin estar acostumbrados al vino y se embriagaron, y cuando se presentó la novia intentaron violarla. Piritoo, que estaba armado, y Teseo trabaron combate con ellos, y Teseo mató a muchos.

Teseo y Piritoo habían acordado casarse con hijas de Zeus. Teseo, con la ayuda de aquél, se llevó de Esparta a Helena, que contaba doce años; y, con la pretensión de conseguir a Perséfone para Piritoo, descendió con él al Hades. Los Dioscuros (Cástor y Polideuces, hermanos de Helena) con los lacedemonios y los arcadlos se apoderaron de Atenas y rescataron a Helena, y a Etra, hija de Piteo, se la llevaron cautiva; Demofonte y Acamante huyeron. Entonces los Dioscuros hicieron regresar a Menesteo y le entregaron la soberanía de Atenas.

Cuando Teseo llegó al Hades con Piritoo, fue víctima de un engaño; pues, con el pretexto de darles hospitalidad, Hades al

> pronto los hizo sentar en el trono de Lete, donde quedaron fuertemente adheridos y aprisionados por anillos de serpientes. Piritoo quedó atado para siempre, pero a Teseo lo sacó Heracles y lo envió a Atenas. Expulsado de allí por Menesteo, marchó junto a Licomedes (rey de la isla de Esciro), quien lo arrojó a un abismo y lo mató (Epítome, I, 16-24).

Los párrafos que Apolodoro dedica a Teseo en su compendio mitológico son un resumen de los hechos y aventuras del héroe celebrado en una larga tradición, en buena parte literaria. Apolodoro, que probablemente escribía en el siglo II d. de C., es un erudito que toma sus datos y los ordena con una cierta sequedad. Nos ofrece las hazañas del héroe ordenadas en una serie biográfica, de acuerdo con la leyenda ática. Plutarco, en su *Teseo*, hace algo parecido, aunque a Plutarco le interesa más el aspecto moral de la biografía heroica, y añade algunos comentarios sobre la decadencia final del rey de Atenas. Aplica en su *Vida* el esquema de ascensión, apogeo y decadencia del héroe. Pero dejemos ese aspecto ético.

En el caso del mito de Teseo —en contraste con lo que veíamos en el de Prometeo, por ejemplo— hemos perdido los relatos antiguos. De la *Teseida* épica no hemos conservado nada. Por una alusión de Aristóteles (en su *Poética*, 1451 a20) sabemos que existió un poema de ese título con una estructura episódica. Podemos fecharlo en el siglo VI, probablemente a mediados de siglo. Nada nos queda de algunas tragedias en las que tenía un papel importante: como los *Eleusinios* de Esquilo, el *Egeo* de Sófocles y el *Teseo* de Eurípides. Los primeros testimonios algo extensos sobre su carrera heroica los hallamos en dos ditirambos de Baquílides, compuesto hacia el 479 a. de C., una fecha digna de notarse porque casi coincide con su entronización como héroe ático por excelencia, al ser enterrado su supuesto cadáver en el ágora de Atenas. Baquílides es pues el primer escritor que nos informa en dos odas elogiosas sobre una serie de aventuras de Teseo, como son: su maravillosa bajada al fondo del mar, para ser recibido como hijo de Poseidon y obsequiado por Anfitrita con una corona de oro fulgurante, y las aventuras del ciclo, es decir, sus encuentros victoriosos en su caminata de

Trezén a Atenas. Ahí tenemos ya en buen orden los encuentros con Sinis, la cerda de Cromión, Esciro, Cerción y Damastes (Procusto).



Teseo rapta a Antíope.

Museo de Eretria.

Ya había en Homero algunas alusiones a otras hazañas, como su relación con Ariadna (lo que supone la lucha con el Minotauro cretense), el rapto de Helena, su combate junto a Piritoo contra los centauros y su bajada al Hades. Tenemos buenas razones para pensar que ésas son las más antiguas y que las que cantaba en su ditirambos Baquílides son más recientes en su incorporación al mito. A favor de esta hipótesis tenemos un testimonio muy

preciso: el de los datos iconográficos. Es decir, las pinturas sobre vasos en la cerámica arcaica y luego clásica, así como algunos relieves y estatuas, nos permiten completar, a falta de textos, la evolución de esa saga mítica. Podemos trazar una visión diacrónica de la imagen de Teseo gracias a esas estampas contrastadas y fechadas con gran precisión (sobre todo por F. Brommer en su *Theseus*, Darmstadt, 1982). Voy a resumir esos datos iconográficos.

Conservamos cerca de novecientas pinturas de cerámica y casi un centenar de representaciones escultóricas. Las más antiguas estampas en la cerámica son del siglo VII a. de C. Ya en esa época aparece representado el rapto de Helena y el combate contra el Minotauro. La lucha contra el monstruo del Laberinto es el tema más representado desde los comienzos: cerca de cuatrocientas imágenes cerámicas y muchos relieves. Vemos ahí a Teseo que abate a la fiera semihumana con una espada o una maza o bien luchando con sus manos desnudas (como en la versión recogida por Apolodoro). A veces está representado en esquema el Laberinto y a la puerta aguarda, con el hilo ovillado en la mano, Ariadna. Casi la mitad de las imágenes de Teseo evocan este motivo central de su mito.

En los primeros decenios del siglo VI tenemos pinturas de Teseo en vasos de Argos, Corinto, Etruria, Sicilia, Tinos, pero sólo al promediar el siglo en obras del Ática. En la segunda mitad del siglo se representa el combate contra las amazonas. En los vasos más antiguos Teseo lucha junto a Heracles, que le precede, luego, ya en la cerámica de figuras rojas, Teseo se destaca y Heracles se esfuma. Teseo se queda solo al frente de sus griegos contra las belicosas bárbaras.

En torno al fin de siglo aparecen ya los episodios de encuentros en el istmo. Están ordenados como en Baquílides y falta aún, como en el poeta, la pelea con Perifetes, que se introduce en la serie hacia 450 a. de C., completando así la media docena típica de triunfos atléticos. El motivo del reconocimiento de Teseo por Egeo viene poco después. Aparece el momento en que Teseo levanta la piedra bajo la que está la espada por esas fechas. Hacia el 430 se fecha otra pintura en la que vemos a la pérfida Medea dejando caer la copa envenenada y huyendo del joven Teseo.

Esos mismos motivos se encuentran en los relieves de las metopas del Tesoro de los atenienses en Delfos (construido hacia el 490) y en el Teseion ateniense (de hacia el 450). La idea de que las hazañas del istmo forman un ciclo se subraya al oponerlas a las de Heracles, en escenas colocadas en esquema paralelo. Junto a esas imágenes podemos recordar que en la escultura tenemos una bella figura más antigua, procedente del frontón de Eretria, con un sonriente Teseo que lleva sobre su hombro a la raptada amazona Antíope. Es un motivo más antiguo; la estatua se suele fechar entre el 500 y 490.

Hagamos una lectura política de estos datos. A partir de cierto momento Atenas se ha interesado por difundir una imagen mítica del héroe que acentuará en él su relación con la grandeza de la ciudad. Se ha destacado que fue Teseo quien limpió el istmo de monstruos y bandidos, quien mató al toro de Maratón y luego combatió contra los centauros y las bárbaras amazonas, invasoras de origen asiático. Al mismo tiempo se proclamaba su aspiración legítima como hijo de Egeo (y dejando un tanto en la sombra la paternidad de Poséidon). El vencedor del Minotauro era celebrado como un gran rey del Ática, donde habría introducido grandes fiestas, algunas leyes y además habría unificado en la gran ciudad las aldeas del territorio mediante el sinecismo, también se veía en él un talante ejemplar, generoso y sagaz monarca, protector de los débiles y precursor de la democracia.

Suponemos que ese carácter ejemplar quedaría de relieve en las tragedias perdidas, como lo está en sus apariciones en escenas conservadas de las *Suplicantes* y en el *Heracles enloquecido* de Eurípides, y en *Edipo en Colono* de Sófocles. En las *Suplicantes* el rey con ánimo hospitalario, de acuerdo con el pueblo de Atenas, apoya la petición de las madres suplicantes y rechaza las amenazas de tono brutal del mensajero de Argos, y entona un entusiasta elogio de la democracia. En el *Heracles* conforta con nobles palabras al gran héroe dorio en su trágica desesperación. En *Edipo en Colono* acoge en el Ática al viejo Edipo con magnánima generosidad.

También en su relación con Heracles, el más grande de los héroes griegos, nunca acaparado por ninguna ciudad como héroe propio, como lo fue Teseo por Atenas, se muestra esa tendencia a magnificar y politizar al héroe. Aunque de origen tebano y estirpe doria, diríase que Heracles era demasiado

grande para pertenecer a una ciudad sola. Desde sus comienzos Teseo emula a Heracles y esa *imitatio* orienta su carrera heroica, como señalaron muchos escritores, por ejemplo Isocrates y Plutarco. A su lado luchó contra las amazonas y Heracles lo sacó, buen amigo, del Hades. Las hazañas de ambos se encontraban representadas en paralelo en algunos monumentos muy notorios —como los ya citados y la basa de la estatua de Zeus en Olimpia—, y es curioso ver cómo Teseo suplanta al hijo de Zeus en la lucha contra las amazonas. Y mejora incluso a Heracles, pues éste fue a provocar a las amazonas, mientras que Teseo defendió el territorio patrio contra su ataque. (Tanto en ese combate contra las belicosas asiáticas como en el que lo enfrentó a los bestiales centauros Teseo combatía por la humanidad y el mundo helénico).

Isócrates, un maestro de la retórica ática, nos ofrece una comparación (*syncrisis*) de ambos héroes, sesgada en favor de Teseo, visto ya como un «héroe nacional» ateniense:

> El título más hermoso que yo puedo invocar en favor de Teseo es que, habiendo nacido en la misma época que Heracles, adquirió una gloria capaz de rivalizar con la de aquél. No solamente se equiparon con armas parecidas, sino que adoptaron el mismo género de vida y practicaron una conducta digna de su común origen. Nacidos de dos hermanos, el uno de Zeus, el otro de Poseidón, tuvieron pasiones que fueron también hermanas. Sólo eños, en efecto, en el curso de las generaciones antiguas, se hicieron campeones de la civilización humana. La suerte dispuso que el uno afrontara los peligros más célebres y extremos, el otro los más útiles y más ligados a la vida de los griegos. Euristeo dio a Heracles la orden de traerle los bueyes de Eritía, de coger las manzanas de las Hespérides, de sacar a Cerbero de los Infiernos, y otros trabajos del mismo tipo, que eran sin utilidad para los demás y no comportaban riesgos sino para él sólo. Teseo, en cambio, que era su propio dueño, escogió entre las luchas a que iba a

> enfrentrase aquellas que debían convertirle en el benefactor de Grecia y de su patria (*Elogio de Helena*, 23-25).

Si Heracles era el héroe de aventuras mayores y más lejanas, Teseo aparece aquí destacado por su utilidad, como el héroe más práctico y beneficioso para los griegos y, lo que parece más claro, para su patria, es decir, para Atenas. El elogio bastante descarado y patriotero de Isócrates, un taimado retórico a la postre, recoge bien esa imagen del héroe al servicio de la *polis*, fruto de una hábil apropiación de su figura al servicio de la propaganda ateniense. Las maniobras de esa politización de la figura heroica no sólo se advierten en la evolución del mito, sino en un hecho histórico muy revelador: el descubrimiento del esqueleto de Teseo y su enterramiento en el centro de la ciudad.

Poco después de la segunda guerra médica los atenienses recibieron un oráculo de Delfos que les exhortaba a buscar los restos de Teseo en la isla de Esciros. Allí se dirigió una expedición guiada por Cimón, hijo de Milcíades y jefe de la sección más conservadora de la asamblea. El prodigio de que un águila descendiera de golpe sobre una cima montañosa orientó la búsqueda y excavando aquel lugar los atenienses encontraron un enorme esqueleto con lanza y escudo. Lo identificaron como el de Teseo y lo llevaron a Atenas, donde fue enterrado en la cercanía del ágora con grandes honores. (La admisión del cadáver requería una dosis amplia de credulidad, puesto que el mito contaba que Teseo se había precipitado en el abismo marino, como Escirón y Egeo. Pero los atenienses no iban a ser menos que los espartanos que pocos años antes habían recuperado el cadáver del héroe Orestes).

Así el sepulcro del héroe quedaba protegiendo la ciudad que había liberado del tributo a Minos, cuyos caminos había limpiado de monstruos y bandidos, y que había refundado y engrandecido con el sinecismo. Con ese gesto se confirmaba su función de héroe del Ática por excelencia, de la misma manera que Atenea era la diosa de la ciudad. Tanto la insistencia en los signos por los que el héroe era reconocido como hijo de Egeo (la piedra y las sandalias bajo la roca que sólo él podía levantar) como esa afortunada reaparición de su esqueleto, recuerdan el caso paralelo de otro héroe salvador: el rey Arturo. (También él tuvo que ser reconocido mediante una espada en la

roca y también su cadáver reapareció, en Glastonbury en 1200, en un momento político oportuno).

Pero lo importante es observar cómo se idealiza la figura de Teseo para ser enarbolada como un emblema político de la Atenas imperial. Visto como el monarca sabio y poderoso, acogedor de héroes en desdicha, fundador de las instituciones y las fiestas antiguas, siempre al servicio de la comunidad, defensor de la independencia y la libertad, incluso diseñador de un modelo de constitución tradicional, la *patrios politeia* de los conservadores/Aristóteles dirá que Teseo dio un carácter suave a la monarquía, Teofrasto le atribuyó el invento de un procedimiento democrático de urgencia: el ostracismo. (Mediante una votación popular, realizada en conchas u *óstraka*, de donde viene su nombre, se podía decidir la expulsión de un ciudadano considerado peligroso para la democracia). Paradójicamente ese invento se habría aplicado al propio Teseo, exiliado al final de su vida de Atenas por el voto popular. (No hace falta decir que un trazo tan excesivamente anacrónico no tiene la menor verosimilitud).

Convertido en un paradigma del gobernante magnánimo, algunos de los grandes políticos de la ciudad podían invocarlo como un precursor y afirmar que iban tras sus huellas. Así pudieron hacerle acaso, según las opiniones de historiadores modernos, Pisistrato, Clístenes, Temístocles, Cimón y Pericles. En un muro de la *Stoa Poikíle*, en un costado del ágora, el pintor Eufranor había representado a Teseo entre las figuras simbólicas del Demos y la Democracia. También otros pintores famoso —como Polignoto, Micón, Paneno, y luego Parrasio y Aristolao, habían retratado al héroe en poses nobles, defendiendo al ciudad del ataque de las amazonas o contra los centauros. Era el prototipo del gobernante ideal y del protector del pueblo.

A la vez que se difundía esta imagen, convenía dejar en la sombra los episodios antiguos que no eran favorables: como el rapto de la bella Helena niña o el intento de rapto de Perséfone en el Hades. Porque el Teseo primitivo, el aventurero, podía permitirse esos devaneos —añadamos el rapto de la amazona y el abandono de Ariadna—, pero al prototipo idealizado del virtuoso político ateniense le convenía poco el recuerdo de esas hazañas poco ejemplares desde el punto de vista moral. (El buen Plutarco, que no era ateniense, y tampoco estaba interesado en la propaganda política de Atenas,

encontró un medio para conservar en su biografía heroica esos hechos tan criticables: los coloca en la etapa última, como errores turbios en la decadencia del héroe ya añejo, que justificaron su exilio final y su muerte peregrina).

Lo que nos ha interesado destacar es cómo la tradición puede manipular una figura mítica para utilizarla en su propaganda política. En tiempos modernos podemos ver otros ejemplos de politización de ciertos mitos —en el período nazi, por ejemplo—, pero en el mundo antiguo esa politización ateniense del mito de Teseo parece un caso claro. (Hay dos libros importantes y recientes sobre su mito y su trasfondo histórico, con diversos enfoques, los de C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien*, Lausanne, 1990, y H. J. Walker, *Theseus and Athens*, Oxford, 1995).

Volver

TIRESIAS. Tiresias es el más famoso de los adivinos griegos. Ya en la *Odisea* cuenta Ulises que fue al Hades, siguiendo el consejo de la maga Circe para entrevistarse con él. Aunque Tiresias pertenecía a otro ciclo épico. Era el adivino de la ciudad de Tebas y estaba especialmente vinculado a la saga de los reyes de esa ciudad, los Labdácidas. Pero en el mundo sombrío de Hades, Tiresias destaca por su saber profético, pues conserva después de su muerte su extraordinaria videncia gracias a un don de Perséfone.

Tiresias es hijo de Everes, uno de los primeros pobladores de Tebas, uno de aquellos guerreros que surgieron de los dientes del dragón que Cadmo, al fundar la ciudad, arrojó a la tierra. Su madre fue Cariclo, una ninfa. Su nombre parece indicar su oficio. *Teírea* significa «signos celestes», que son los que interpreta como *mántis* especializado en observar los vuelos de las aves, los augurios (es un sagaz *oionoskopos* o un *ornithomantis*). El vaticinio, en sus últimos tiempos, no le resulta tan fácil, después de que se quedara ciego, y debe recurrir a un lazarillo que le cuenta los rumbos de los pájaros. Tenía un observatorio de aves, un *oionoskopeion*, en las afueras de Tebas. Como adivino de la ciudad es interpelado por sus reyes en momentos de crisis o apuro. Advierte de sus desdichas a Penteo, Layo, Edipo, Eteocles y

Creonte. Pero en vano emite sus augurios. Nunca evita la catástrofe trágica. Y también había predicho la grandeza de Heracles, así como en la *Odisea* informa a Ulises de su destino final.

De la larga vida de Tiresias hay que resaltar dos hechos singulares: su cambio de sexo y su ceguera. Según el mito, había atacado a dos serpientes que se apareaban, matando a la hembra, y quedó entonces convertido en mujer. Años después, en un encuentro igual, había matado a la serpiente macho y volvió a ser hombre. Puesto que había experimentado uno y otro sexo, fue llamado como árbitro en una disputa entre Zeus y Hera sobre cuál de los dos, el hombre o la mujer, experimentaba mayor placer en la unión sexual. Respondió entonces que la mujer sentía nueve veces más que el hombre, y Hera, irritada con su respuesta, lo dejó ciego. Zeus le compensó con el don de la adivinación.

Pero hay otro relato distinto de cómo perdió la vista. Fue, según la versión que recoge el poeta Calimaco, por haber visto casualmente a Atenea desnuda, cuando se bañaba la diosa virgen en un lago del bosque. Para castigar al sacrilego, Atenea lo dejó ciego. Luego, a instancias de la madre de Tiresias, la ninfa amiga, la diosa le dio el don de la profecía y una larga vida.

Destaquemos que, tanto en uno como en otro caso, la capacidad mántica se le da como compensación por la ceguera. Y parece significativo ese rasgo, que equilibra la falta de visión en este mundo y este momento con la videncia de otro lugar y otro tiempo. Como el aedo, Demódoco u Homero, el adivino es ciego. Y viejo además. Otro caso parecido, de un profeta ciego y viejo, lo tenemos en el rey Fineo, al que visitaron los Argonautas. Frente a la gloria heroica de una vida breve, parece que el augur que no participa de la hazaña guerrera, puede conseguir en compensación una vida larga, pero oscura. Tenemos unos cuantos versos de un poema épico perdido, la *Melampodia*, en los que el adivino se queja de su larga vida y su penoso saber:

> ¡Zeus padre, ojalá que más corto plazo de vida
> me hubieras dado y tener en mi mente un saber
> igual al de los demás hombres! Pero ni un poco ahora
> me honraste, tú que me diste tan largo tiempo de vida
> pervivir durante siete generaciones de mortales.

En esta queja amarga se resume la oscura vida del augur. El dolor se potencia con el saber y la larga existencia. Su destino es el opuesto al del héroe que muere joven y se precipita en la catástrofe sin haberla previsto. El adivino conoce el futuro, pero no puede evitarlo.

Enfrentado a los monarcas poderosos de Tebas —de una y otra generación— vemos a Tiresias en varias tragedias. Frente a Edipo en *Edipo rey*, frente a Creonte en *Antígona*, frente a Penteo en las *Bacantes* de Eurípides. Impone su presencia cuando aparece sobre la escena. Se sabe que va a decir la verdad, y que una y otra vez, aunque ciego y viejo, ultrajado por el rey soberbio, es él quien tiene la verdad de su lado. El sabe lo que apunta Apolo y lo que insinúa Dioniso. En *Edipo rey* el choque entre Edipo y Tiresias es magnífico. Tiresias es expulsado por el tirano orgulloso, pero al final de la pieza Edipo, que se ha arrancado los ojos, se aleja de Tebas como un alumno lento del viejo Tiresias.

Tiresias murió al abandonar la ciudad, tras la conquista de Tebas por los Epígonos. Murió al beber el agua fría de la fuente Telfusa y al borde del camino quedó su tumba, pero en el más allá recibió la protección especial de Perséfone, y el privilegio de conservar su memoria y su don profético. No en vano había vivido entre los dos mundos.

Las desdichas de Tiresias vienen de su papel de mediador: entre los dos sexos, entre dioses y hombres, y entre dos mundos.

Volver

TRISTÁN E ISOLDA. Esta es una leyenda de amor trágico y fatal, que se difunde pronto por toda Europa a comienzos del siglo XII. Es un mito de origen céltico, tal vez con algunos influjos orientales, que impresiona a su público por su tremenda fuerza pasional, y se constituye en el paradigma de la fuerza trágica del amor fatal, de un amor sin barreras ni normas corteses, que arrastra a los amantes a desafiar al mundo entero y que culmina en la destrucción de ambos.

«Señores, ¿os gustaría escuchar una hermosa historia de amor y de muerte? Es de Tristán y de la reina Isolda. Sabréis del goce y del dolor con

que se amaron y cómo murieron, en el mismo día, él por ella, ella por él.» Así comienza el relato en la versión del medievalista J. Bédier. Hemos perdido el comienzo de las dos versiones novelescas del XII, pero tal vez no estuvieran muy lejos de estas palabras. ¿Quién puede resistirse a tal reclamo? ¿Cabe mejor comienzo para una historia de amor tan trágico? Ya Denis de Rougemont, en el libro donde toma esta leyenda como la expresión más lograda de las tensiones fatales del amor pasión, en *L'amour et l'Occident*, París, 1939, comentó la perfección de ese comienzo.

La trama de esa leyenda céltica cobra expresión literaria en tres espléndidas novelas; las dos francesas de Béroul y Thomas, y la alemana de Gottfried de Estrasburgo. Junto a esa narraciones extensas tenemos, también del siglo XII, algunos episodios de la leyenda, como el *Lai de la madreselva* de María de Francia y los dos textos anónimos de *Tristán loco* y algún otro relato corto. (Todos esos textos franceses pueden leerse reunidos en la reciente y clara traducción de Isabel de Riquer, *La leyenda de Tristán e Iseo*, Madrid, 1995).

Denis de Rougemont subraya la ejemplaridad literaria de esta trágica leyenda: «El amor dichoso no tiene historia en la literatura occidental. Y el amor que no es recíproco no se tiene por amor verdadero. El gran hallazgo de los poetas de Europa, lo que los distingue ante todo en la literatura mundial, lo que expresa más profundamente la obsesión del europeo: conocer a través del dolor, es el secreto del mito de Tristán, el amor-pasión a la vez compartido y combatido ansioso de una dicha que rechaza, magnificado por su catástrofe, *el amor recíproco desdichado*». (Quizá aquí exagera un tanto. Ya en las novelas griegas hay amor romántico con final feliz, como habrá en las de Chrétien, pero es cierto que el amor trágico pasa por ser el de más honda resonancia en nuestra sensibilidad).

Como se trata de una leyenda muy famosa, resumo lo esencial en pocas líneas. Tristán va a Irlanda a conquistar la mano de Isolda para su tío y soberano, el rey Marc de Cornualles. En la travesía entre Irlanda y Gales, Isolda y Tristán beben el filtro de amor. Ese filtro mágico, preparado por la madre de la princesa se lo sirve por error la fiel sirvienta Brengaine, los ligará para siempre. *Le vin herbé* sirve para explicar la atracción fatal que determina su destino. Isolda se convierte en la esposa del rey Marc, pero su pasión por

Tristán es invencible. Ambos amantes huyen al bosque. El rey los encuentra dormidos y recobra a Isolda. Acusada de adulterio, la bella reina sale airosa de un juicio entrampado. Tristán se casa con otra princesa del mismo nombre: Isolda de las Blancas Manos. Pero no consuma su matrimonió, leal a su amor único. Todo remedio es vano. Tristán enferma y en su agonía manda llamar a su amada. Expira ya cuando apenas llega Isolda, y ella, con el corazón roto de dolor, muere sobre él. De las dos tumbas surgirán dos rosales que entrelazan sus ramas para siempre.

Desde un comienzo la fatalidad —de la que el filtro es a la vez instrumento y símbolo— extiende su lazo sobre los amantes. Y su historia es trágica porque el duro conflicto de lealtades en que se debaten ambos no tiene más solución que la muerte. Contra la fidelidad que debe a su rey y pariente, contra el vínculo del matrimonio, contra las normas más sagradas de la sociedad feudal, Tristán ama a Isolda, e Isolda a Tristán. No pueden vivir uno sin otro. El mito proporciona a la pasión adúltera de los amantes un halo de fatalidad. Uno y otra se empeñan en su destino de muerte. *Amors par force vos demeine* escribe Béroul. El amor por fuerza los arrastra a su dicha profunda y su perdición final.

Cuando esta leyenda, narrada por los juglares y cuenteros bretones y luego por los novelistas corteses, se difunde en el Occidente europeo, el público culto estaba sensibilizado para percibir toda su resonancia. Trovadores y troveros venían propagando una imagen del amor como fuerza dominante, como principio de gozo y de esfuerzo cortés, como manantial de dicha y de riesgos terribles. El mito tristaniano no habla de una pasión que pueda someterse a los preceptos y ritos refinados del amor cortés. Al contrario, es la historia de una atracción violenta, sensual, que desborda toda norma y desconoce cualquier sujeción moral. A diferencia de los amores de Lanzarote y Ginebra —que se dibujan sobre un esquema parecido, pero que por un tiempo sirven a la gloria de la caballería y del reino de Arturo—, significan un desafío y revelan la tendencia anárquica de un amor que no reconoce más autoridad que la de su pasión. La tensión es, sin embargo, esencial en la trama. El retiro de los amantes a la soledad de los bosques expresa simbólicamente su renuncia a la vida en sociedad. El bosque que cobija a los amantes es, en la mentalidad medieval, el hogar de los

perseguidos, de quienes niegan la civilización. Pero el peligro acrecienta el goce de sus encuentros, el verdadero amor se tensa ante los obstáculos, necesita lo prohibido, se acrecienta con la ausencia y la nostalgia, y tal vez se enmohece en la comodidad. Lo cual, por su lado, es algo que ya sabían algunos de los más finos poetas de la época.

La novela de Thomas, poeta anglonormando que escribía en la corte de Inglaterra entre 1155 y 1188, y la de Béroul, también normando, de fines del siglo, nos han llegado incompletas. Hace pocos años se han descubierto algunos versos más del texto de Thomas, que es por su dicción y estilo el más cortés de ambos. Béroul ofrece una variante algo más bronca y más primitiva en ciertos detalles, la llamada «versión común o de los juglares». Gottfried de Estrasburgo compuso su relato también en versos, partiendo del relato de Thomas, a comienzos del siglo XIII, pero impuso a su *Tristán e Isolda* un tono trágico especial, germánico, denso. Antes que él, hacia 1170, ya otro poeta alemán, Eilhart von Olberge, había compuesto la primera versión germánica en un largo poema que se nos ha perdido, con excepción de pocos versos, que luego se prosificó y se tradujo al checo. La novela de Thomas se tradujo al noruego y al inglés medio. Luego, ya en el siglo XIII y bajo la influencia de las novelas artúricas de moda, apareció una recreación en prosa, un novelón al uso en que Tristán aparece como un caballero cortés y aventurero, paladín desdichado de los tiempos del rey Arturo. *Sir Tristán de Leonis* tuvo mucho éxito hasta bien entrado el siglo XVI.

Pero además de los extensos relatos novelescos, de Tristán e Isolda se compusieron algunos breves, sobre episodios en los que destacaba el amor y la astucia de los amantes para burlar los obstáculos. Así en el *Lai du chevrefeuil* de María de Francia se cuenta la cita furtiva de ambos en el bosque mediante la contraseña de un ramo de madreselva, en la anónima *Folie Tristan* se presenta Tristán disfrazado de loco bufón en el castillo de Tintangel para llegar a la presencia de su amada, y en un poema anónimo alemán va disfrazado de monje. Ya en la novela, Tristán recurre a otro disfraz, el de mendigo, para trasportar, en el cruce del pantano, sobre sus hombros a Isolda a la ordalía donde ella, acusada de adulterio, jura que sólo ha estado en los brazos del rey Marc y del mendigo que la cruzó el vado. (Y que es Tristán, con lo que su juramento es formalmente veraz). Todos esos

disfraces y ardides sirven a los amantes para transgredir las barreras: su ingenio ayuda a su amor furtivo.

Si estos episodios concluyen en el triunfo de los amantes —para alegría de los lectores y oyentes, que están, a buen seguro, de su lado—, la trama reclama un final fatídicamente triste. La fatalidad de la pasión viene simbolizada, como ya dijimos, por la fuerza mágica del filtro. Pero hay una sutil diferencia al respecto entre las versiones de Béroul y Thomas. Para el primero, la bebida hechicera es la causa directa del mutuo amor. Thomas, en cambio, la considera un símbolo de la embriaguez erótica, ya latente en ambos desde antes. Gottfried de Estrasburgo acentúa esa interpretación, aceptando en el filtro un cierto poder mágico, ve la causa de la pasión en los sentimientos de los protagonistas. Richard Wagner, que se inspira para su ópera en esa recreación poética, considerará el filtro bebido en el barco como un factor desencadenante de la pasión, que ya apuntaba ardiente en las almas de Tristán e Isolda.

Volver

TROYANAS. Trío de damas: Hécuba, Casandra y Andrómaca. I. La tragedia de Eurípides *Troyanas* tiene una estructura peculiar. La intriga es mínima. Desde un comienzo parece que todo ha pasado ya. Para las troyanas todo está perdido, decidido, su futuro es oscuridad y poco más. Desde un principio parece que nada más puede ocurrir a estas supervivientes de la guerra, ya prisioneras y esclavas de los vencedores. En el «prólogo», dos dioses, Atenea y Poseidon, en una escena ciertamente original y muy significativa, abandonan la ciudad arrasada. Son algo opuesto a la figura del *deus ex machina*, que surge al final de una trama para darle una conclusión. Troya está aniquilada, y ellos se van, pero la sagaz Atenea aprovecha para reconciliarse con su tío Poseidon y para planear ahora la próxima ruina de los vencedores. Les aguarda también a los conquistadores una muerte terrible en el mar o en su propia patria, como a Agamenón. En cambio, los dioses no sienten compasión por las cautivas, como tampoco por la suerte de los griegos. Todo está perdido en Troya. Con todo, la magia de la obra consiste

en ir ahondando en la situación desesperada hasta la aniquilación de toda ilusión.

No hay aquí un protagonista central ni un único héroe trágico según el molde antiguo. La pieza no está analizada en la Poética de Aristóteles ni podría analizarse con sus categorías. ¿Dónde está aquí el error trágico, la *hamartía*, el reconocimiento o *anagnórisis*, y la *peripéteia* o cambio de fortuna? ¿Dónde la *hybris*, el exceso trágico? No, desde luego, entre las troyanas, que sólo sufren los desastres de la larga guerra, tras el ocaso de su ciudad y la muerte de los hombres, de sus hijos, maridos, hermanos, caídos todos ya en el abismo de la muerte. Todavía en su *Hécuba*, compuesta años antes, había cierta intriga, y la protagonista, la vieja reina que también aquí ocupa un primer plano, podía hacer algo, aunque fuera sólo un horrible acto de venganza. Aquí no. Lo que caracteriza a estas grandes princesas troyanas —Hécuba, Casandra, Andrómaca—, es que no pueden hacer nada para salvarse, como tampoco hicieron nada para merecer su perdición. (Frente a ellas está, es cierto, Helena, que sí hace algo y sí logrará, según se insinúa, librarse de la muerte merecida. Pero dejemos el caso de Helena para luego). Como en ningún otro texto antiguo, aquí parece escenificarse y representarse simbólicamente la condición de la mujer sometida al mundo de valores masculinos, a ese mundo heroico donde les queda un indiscutible papel de víctimas, inocentes, o por lo menos no responsables, de los desastres de la guerra.

El coro está formado por las cautivas troyanas. La mayoría de tragedias griegas conservadas —unas veinte de las treinta y tres— tienen un coro femenino. (De las restantes, nueve lo tienen de ancianos. Los unos y las otras tiene algo en común. Están alejados de la trama heroica. Son débiles para intervenir en la acción). Las mujeres —en ese mundo antiguo— están condenadas al silencio y a la sumisión doméstica, mientras que los hombres en sazón se han reservado el dominio de la política y la guerra, la gloria y la historia. Ellos hacen la guerra y deciden el destino de la ciudad. Ellas acatan y sufren. Pero el mito —y también el teatro— es más generoso que la sociedad antigua, en la democrática Atenas, para con las mujeres. Les deja la palabra para que expresen su pasión y sus anhelos. Es sobre todo Eurípides quien presta sus palabras en el teatro de Dioniso a las mujeres míticas para

que hablen con libertad, con gran escándalo a veces de su público. Así en las *Troyanas* los padecimientos y las voces de las mujeres expresan el lado oscuro de la guerra. (La de Troya y de tantas otras semejantes).

En la tragedia, reflexión cívica sobre mitos heroicos, se trata de un tema mítico, por lo tanto, antiguo y de algún modo ejemplar. Aunque su *mythos* trata del pasado heroico, también advierte sobre el presente. (Los atenienses que, en la primavera del 415 asistieron a la representación primera de las *Troyanas*, tendrían en su mente el reciente episodio bélico de la conquista y sometimiento de Melos, uno de los más crueles y significativos, como vio Tucídides, de su guerra del Peloponeso. Los atenienses vencedores pasaron a cuchillo a todos los hombres de la isla y esclavizaron luego a las mujeres. Pocos meses después Atenas se embarcaba en otra expedición guerrera, la de intentar la conquista de Sicilia. Sin duda a los más sensitivos debió de parecerles luego un triste augurio el recordado drama de Eurípides). Pero la guerra de Troya es, en alguna medida, el modelo de toda guerra, de tantas y tantas guerras y ciudades destruidas.

Frente a la visión épica, la homérica, por ejemplo, la visión trágica insiste, no en la gloria de los guerreros, sino en el dolor de los vencidos, en la muerte que se extiende mucho más allá del campo de batallas heroicas y que envuelve no sólo a los combatientes armados, sino también a sus familias, a sus hijos y mujeres. (Ya es así en *Los Persas* de Esquilo, la tragedia más antigua conservada). Y también esa imagen de la guerra tiene en Grecia su paradigma. Como ha escrito M. Yourcenar (en *Peregrina y extranjera*), todas las guerras son variaciones y ecos de la de Troya. «Una generación asiste al saqueo de Roma, otra al sitio de París o al de Estalingrado, otra al pillaje del Palacio de Verano. La caída de Troya unifica en una sola imagen toda esta serie de instantáneas trágicas, foco central de un incendio que hace estragos en la historia, y el lamento de todas las viejas madres, cuyos gritos no tuvo tiempo de escuchar la crónica, encuentra su voz en la boca desdentada de Hécuba.»

Esta Hécuba, la de Eurípides, pero ya antes patética en el mito mismo y en Homero, es, por la grandeza de sus sufrimientos, el foco central del drama. Ha perdido cruelmente a su esposo, a sus numerosos hijos, fue reina y ahora es esclava, y va a sufrir hasta lo más hondo la destrucción de todo lo que

amó. Tras perder a su ciudad y a sus hombres, confiaba que el horror se detendría ahí. Pero va a saber pronto que también Políxena, su hija menor, ha sido sacrificada bárbaramente en la tumba de Aquiles, y va a asistir al asesinato de su nieto, el pequeño hijo de Héctor, Astianacte. Intenta en vano buscar una mínima venganza —que la maldita Helena sea castigada—, pero es impotente también en su furia contra la bella seductora. La vieja reina vela en vano por la suerte de sus hijas, se angustia por Casandra, llora junto a Andrómaca, pero ya es sólo una vieja esclava con rostro enloquecido por el dolor y la desesperación.

Junto a la figura de Hécuba, Eurípides ha colocado otras dos impresionantes heroínas troyanas. En sendas escenas de indudable efecto, ahí están, junto a la anciana, Casandra y Andrómaca, otros dos rostros en los que se refleja todo el dolor de la derrota, toda la crueldad del destino.

Este trío de damas patéticas parecen concentrar sobre sí los mayores dolores. Tanto Casandra como Andrómaca son figuras inolvidables. Más original la primera, la joven sacerdotisa, antaño virgen profética consagrada a Apolo, que la segunda, la digna esposa del gran Héctor, el defensor de Troya, el más valiente y noble de los paladines de la ciudad. Pero bien representativas, una y otra, de las mujeres de la familia de Príamo.

La escena en que sale Casandra, con una antorcha en la mano, cantando un canto de bodas, un epitalamio, para celebrar su suerte, es impresionante. La joven profetisa parece enloquecida. La vieja Hécuba está angustiada, en medio de tanta catástrofe, por ella. Su futuro está trazado: ha sido elegida por Agamenón como concubina, compartirá su lecho e irá con él a su palacio de Micenas. Allí Clitemnestra se encargará de ambos. Casandra tiene el más terrible de los destinos, desde que rechazó el amor de Apolo. Conoce de antemano la verdad, pero por más que la grite no puede convencer de su profecía a nadie. De modo que sufre las cosas dos veces, por anticipado y cuando llegan inexorablemente. Sale pues a escena como una bacante, danzando y cantando frenética, por su boda futura, boda de sangre y muerte. El epitalamio deviene un extraño treno por sí misma. Como el canto de triunfo del kamikaze, que va a estrellarse con su bomba sobre el centro enemigo.

Por otro lado, Casandra afirma estar contenta de su destino, que la convierte en una especie de demonio vengador. Ella garantiza el asesinato de Agamenón por Clitemnestra en Micenas. Y razona que la suerte de los griegos vencedores ha sido y es peor que la de los troyanos. En un discurso muy bien compuesto, de retórica un tanto sofística, como otras heroínas de Eurípides que, en medio de su pasión, se complacen en darnos sus claras razones, la lúcida Casandra expone los horrores de una guerra que degrada a los conquistadores y los arruina física y moralmente, más que a los vencidos que murieron por su patria y rodeados por los suyos. Recordemos que Casandra ha sido ya violada por Ayante Oileo, sin respetar el altar de Atenea —y justamente por ello la diosa se apartó de los griegos y ha exigido a Poseidón una colaboración en su castigo—, antes de ser entregada a Agamenón.

Siempre víctima de la agresión masculina, Casandra es tratada más brutalmente por los griegos que por su amante divino Apolo. Al menos el dios la dejó elegir y tuvo la elegancia —para un dios me lo parece— de resignarse al rechazo, aunque se vengara con su maldición. La bella hija de Príamo mantuvo su doncellez y el servicio divino hasta ese final de la guerra, en que fue violada por un héroe menor, brutal y torpe, y entregada luego al caudillo aqueo que se apasionó por ella. Extraña lucidez y delirio profético ajustado. Desde aquí Casandra ve su muerte en Micenas, al lado de Agamenón. Pero lo toma como un servicio a Troya, le alegra ser un definitivo instrumento de destrucción de los destructores griegos.

Algunos espectadores griegos recordarían, como muchos lectores modernos, la famosa escena del *Agamenón* de Esquilo, en que la joven cautiva proclama en una visión patética su sangriento final ante los muros de Micenas. E indudablemente Eurípides ha tomado algún apunte de tan famosa escena. Sólo que aquí le da a Casandra la palabra para dos afirmaciones sorprendentes: que el destino de los vencedores en la guerra es peor que él de los vencidos, y que se alegra de convertirse en motivo de la destrucción de sus enemigos. El treno se dobla en epitalamio y el canto de derrota se trueca en un canto de victoria.

En contraste con la arrogancia desesperada de Casandra. Andrómaca sale a escena como una mujer destrozada por la muerte de su esposo y sus

parientes, acurrucada junto a su pequeño Astianacte. Andrómaca no tiene por sí misma una singular personalidad. Es, ante todo, la mujer de Héctor y la madre de Astianacte. Todos los espectadores griegos recordaban su figura en la *Ilíada*, cuando en el canto VI se despide de Héctor. En ese pasaje famoso y patético, por la admirable imagen de un amor familiar tan cumplido, ambos esposos saben que Héctor va a encontrar la muerte en los combates y que luego va a ser conquistada Troya y hecha cautiva Andrómaca. Pero mientras evocan el sombrío futuro de ambos, piensan que su hijo sobrevivirá y recordará un día la gloria de su padre.

Al entrar en escena Andrómaca lamenta vivir todavía y repite la antigua sentencia: «lo mejor es no haber nacido». Y ahora es Hécuba quien la reconforta advirtiendo que debe cuidar de su hijo. El niño es lo que les queda a ambas de Héctor. Astianacte es la semilla del amado esposo y del gran héroe de Troya, una razón muy clara para vivir y soportar las penas dé la esclavitud.

Y en medio de esa escena entra de nuevo el siniestro heraldo de los griegos Taltibio que trae la orden de que el niño, según ha aconsejado Ulises y ordenan los jefes aqueos, debe ser eliminado, y se lo arrebata para ir a arrojarlo desde lo alto de la muralla. En vano intenta resistir la madre. Las cautivas nada pueden contra los vencedores, que pueden mostrar su crueldad sacrificando a Políxena y Astianacte para evitar recelos o agradar a los muertos.

Tras la muerte de Astianacte ya todo el cúmulo de desdichas se ha cumplido. Las cautivas deben seguir a sus nuevos amos: Casandra a Agamenón, Andrómaca a Neoptolemo, Hé cuba a Ulises. (En alguna versión de la saga Hécuba perece en Troya, arrojándose tal vez a las llamas. Para ella es algo terrible seguir al taimado Ulises, el que fue decisivo instrumento en la conquista de Troya, el que veló por el sacrificio de Políxena, el que aconsejó la muerte de Astianacte. A Casandra le espera el viaje hacia Micenas y morir bajo el hacha de Clitemnestra. Andrómaca tendrá un futuro más largo, junto al hijo de Aquiles. Hay una *Andrómaca* de Eurípides).

La última escena larga de *Troyanas* nos presenta a Menelao y Helena, la famosa y bella Helena, la causa de la mítica contienda. No nos detendremos mucho en esa evocación. Recordemos el enfrentamiento entre la vieja

Hécuba, desesperada ya, pero deseosa de venganza de que por lo menos en esta ruina total la causante de tantas muertes reciba su castigo, la frívola seductora, que de nuevo envuelve a Menelao en sus hechizos, y el rey de Esparta, fanfarrón y progresivamente seducido por su esposa. En vano, Hécuba reclama justicia y castigo para quien tanto destruyó con su alocada pasión. Helena es la única que sale de la arrasada Troya para un futuro mejor. Volverá a Esparta como la gran reina que fue. Menelao es, desde luego, poco de fiar y cae de nuevo en sus redes.

Creo que podemos decir que el momento más alto patéticamente está hacia el centro de la tragedia, cuando Hécuba y Andrómaca reciben el cuerpo sin vida del niño Astianacte, recién asesinado. Pero la escena final muestra otro de los aspectos terribles de la guerra. Tan sólo la culpable es quien sale bien parada. No hay justicia divina ni humana en este mundo de Eurípides. Tras la escena inicial, que ya daba una idea clara del comportamiento rencoroso de dioses como Atenea y Poseidon, este final expresa bien la amargura de toda una concepción del mundo. Los dioses se ausentan cuando les parece bien y no hay castigo de los crímenes ni recompensa de las virtudes. Los inocentes son sacrificados por conveniencias y supersticiones, mientras que los convictos culpables encuentran buenos pretextos de seducción para el éxito final.

II. Las *Troyanas* es el más antibelicista de los dramas de Eurí pides. Como ya advertíamos, no presenta una trama de intriga, sino varias estampas centradas cada una sobre una figura femenina. Pieza de fondo amargo, sin esperanza, cadena de lamentos y gritos de dolor, está construida con un enorme sentido del equilibrio, como si contrastara la brutalidad de su temática y la elegancia de su arquitectura. Es no sólo una obra de caracteres, sino incluso de tesis. La tesis es la de que en una guerra, aunque sufren la aniquilación los vencidos y el feroz trato del cautiverio las mujeres, tampoco los vencedores obtiene un triunfo envidiable. Casandra sostiene en su amplio discurso la paradoja de que los agresores han sufrido peor suerte que los defensores de la patria, pues aunque todos éstos hayan muerto, han caído por su tierra y llorados y amados por los suyos. Los otros se han envilecido en la

lucha, han mostrado su ferocidad, y han muerto lejos o no tardarán en morir ferozmente.

Los crímenes de la guerra están patentes. No sólo cayeron los guerreros. El viejo Príamo fue asesinado ante el altar de Zeus Protector del Hogar, ante la mirada de Hécuba. Casandra, respetada por Apolo, fue violada en el templo de Atenea. Políxena, la bella adolescente, la más joven hija de Príamo, es degollada ante la tumba de Aquiles. El niño Astianacte fue arrojado desde lo alto de los muros, sin otro delito que el ser hijo de un noble príncipe. ¿Qué han respetado los vencedores? ¿Qué pueden esperar de otros?

No es extraño que la obra se haya repuesto numerosas veces para protestar de los desastres de las guerras, que tanta crueldad derraman sobre los vencidos, mujeres y niños, supervivientes frágiles e impotentes de la ciudad perdida. Ahora puede ser Sarajevo. Hubo otras muchas antes. Y las guerras modernas no han supuesto, como puede verse en Bosnia, por ejemplo, grandes avances de humanidad en el trato de mujeres y niños.

En el mundo antiguo se escribieron otras piezas del mismo nombre. Pero sólo nos ha quedado las *Troyanas* de Séneca, que está inspirada en la de Eurípides, si bien tiene mucha más acción y variación dramática en sus episodios (ya que contamina *Troyanas* con *Hécuba*). Veto justamente uno de los rasgos valiosos de la tragedia euripídea es, como decíamos, su falta de intriga, su mínima acción, su nula peripecia. Por eso mismo resulta tan clara como exposición y denuncia de las crueldades y horrores de la guerra.

Entre las versiones europeas modernas de la obra de Eurípides, la que fue más famosa durante los años de la primera y aun la segunda guerra mundial fue la del poeta austríaco Franz Werfel (*Die Troerinnen*, 1914), representada en muchos paí ses y ocasiones. Luego ha sido la versión de J. P. Sartre, *Les Troyennes*, 1965, la que más se ha escenificado en estos últimos años. Es ésta la que Eusebio Luengo ha escenificado —traducida al castellano— recientemente en Mérida y Madrid. La versión de Sartre, que en su día aludía a las guerras de Indochina y Vietnam, ahora a Sarajevo, y mañana a X…, es de un terrible nihilismo, prolonga el pesimismo de Eurípides sobre las ruinas de las contiendas. Es una obra tremendamente eficaz para dejar ver a los espectadores, con una sencillez y un lenguaje clásicos, la imagen patética del saldo bélico habitual.

En el teatro alemán conozco otra versión más moderna del drama: *Der Untergang. Nach den Troerinnen des Euripides* («La derrota. Según las *Troyanas* de Eurípides») de Walter Jens, de 1982. Es, como la versión de Sartre, una pieza nihilista, donde la desvalida condición de las cautivas vuelve a evidenciar la crueldad de los vencedores y el abandono de los dioses. Otra vuelta de tuerca, siempre a la sombra del gran trágico Eurípides.

III. Sobre la figura de Casandra, esa gran figura mítica de la profetisa increíble, de la sacerdotisa ultrajada, me gustaría decir algo más. Porque se trata, sin duda, de uno de los personajes trágicos más originales del repertorio antiguo. Como hemos visto, en *Troyanas* entra en escena con gran efecto, bailando como una bacante, blandiendo furiosamente una antorcha y cantando un disparatado epitalamio. (También Antígona antes de sueidarse canta una canción de bodas que es un canto de muerte. Pero los motivos son distintos. No está mal, sin embargo, suscitar aquí el nombre de esa otra princesa, gran rebelde y audaz doncella). Sobre Casandra el texto trágico más famoso —aunque en la tragedia ella tenga un papel marginal— es el del *Agamenón* de Esquilo, donde ante los muros de Micenas y el coro de ancianos la cautiva predica el sangriento asesinato que Clitemnestra prepara. A su esposo Agamenón, al que la pérfida finge acoger con excelsa pompa, y a ella misma. Esa inolvidable escena de Esquilo está en la base de la novela de Christa Wolf, *Casandra* (1983), que me gustaría comentar brevemente.

Como es sabido, no estamos ante una obra teatral, sino ante una novela construida como un largo y animado monólogo, sostenido por la profetisa y ahora concubina del señor de Micenas ante los ciclópeos muros de su fortaleza. La hija de Priamo rememora, no en forma enigmática y convulsiva, como en Esquilo, sino en un informe para sí misma y en alegato contra la concepción heroica del mundo, toda su historia personal. La trama novelesca está bien construida sobre un expediente fácil, el monólogo interior, tan frecuente hoy en las novelas históricas sobre personajes antiguos. (Como el *Adriano* de Marguerite Yourcenar, por ejemplo).

La novelista alemana, que no es una clasicista ni mucho menos, ha partido del drama de Esquilo. No menciona, en cambio, las *Troyanas* de Eurípides entre sus lecturas previas (en sus *Voraussetzungen zu einer*

Erzählung: Kassandra, que publicó casi a la vez que su relato, y donde explica su génesis). Ha querido hacer de la princesa troyana de trágico destino el símbolo de la condición femenina sometida a los valores de la sociedad patriarcal y especialmente desgarrada en una guerra heroica como la de Troya.

Olvida, pues, a la Casandra de Eurípides, convertida en una especie de furia vengativa, novia de la muerte, glorificadora de los suyos. Casandra enloquecida y con la antorcha, bailando en la noche incendiaria de Troya, queda en el drama euripídeo. Christa Wolf se contenta con un momento y una imagen. Enhiesta ante la Puerta de los Leones, Casandra aguarda la llamada de Clitemnestra. Y mientras se dispone a ser invitada al palacio, donde la sanguinolenta asesina de Agamenón va a sacrificarla, pasa revista a toda su vida en Troya. En un *flash back* muy ágil, recuerda en los instantes que preceden a su fatídica muerte toda su existencia en la ciudad donde su padre fue rey y sus hermanos príncipes y ella sacerdotisa tan verídica como incapaz de extender su verdad. Habituada a la soledad y el monólogo, no proyecta su mirada hacia el futuro, ya insignificante, sino que juzga lúcidamente su pasado, en una revisión que es revelación de sentido y alegato contra los ideales de la épica heroica.

Acusa en su relato no sólo a la guerra, sino al mundo heroico en el que la lucha es (con el honor de las armas y el orgullo de los hombres) un código esencial de conducta, que ha destrozado tantas y tantas vidas en Troya, y ahora acaba con la suya. Se descubre como símbolo de la condición femenina, pero mantiene su orgullo de rebelde, de valiente en la negación y en la expresión de la verdad y la razón. Por lo que fue tenida por loca entre los suyos, desoída en sus advertencias, y ahora, gracias al ambiguo beneficio de su don profético, sabe de antemano su muerte brutal. Su conciencia, su vivencia, su orgullo virginal, su afán de ser independiente y lógica, pacífica y feminista, le ha valido más dolor, desprecio de otros, consciencia de las trampas que no logra derribar ni eludir.

Y, sin embargo, hay algo magnífico en esta figura de Casandra. Siempre ha sabido decir no, siempre ha sabido ver la verdad. Ha tenido siempre un valor: su propia verdad. Su derecho a decirla le ha servido de poco. Pero ése ha sido su orgullo: «Hablar con mi propia voz; lo máximo. No quise más:

ninguna otra cosa», se dice a sí misma. Enorme audacia la de esta princesa que quiso expresar su propia voz en un mundo donde los valores eran masculinos y heroicos.

La novelista utiliza el mito para deconstruirlo. Para darnos una versión de los hechos que no es la del aedo oficial, sino la de una testigo superior de los hechos. En la línea de ciertos trabajos de «mitocrítica», aquí tenemos una inversión de los valores habituales. A los ojos de Casandra los grandes héroes son botarates crueles y sanguinarios, el culto del honor es una payasada, Helena un vano fantasma (de acuerdo con la versión de Estesícoro). Hay una inversión del sentido mítico, una *Umdeutung des Mythos*, según la cual Aquiles es una bestia feroz, Priamo un torpe político entrampado en las redes políticas de su vanidad, etc. Y no hay dioses junto a los héroes. Ni Casandra se esfuerza demasiado en defender su virginidad. Su aislamiento proviene de su anhelo de verdad, más peligroso que sus delirios mánticos. No es que profetice, por don divino, un futuro enigmático, sino que razona con claridad en contra de los planes de los señores de la guerra. Es, pues, el símbolo de una mujer sabia e insobornable que, en ese ambiente belicoso y cruel, se atreve a levantar su voz contra la opinión de los políticos y los guerreros.

Ha de pagar, por lo tanto, en su soledad y su marginación, ella que pudo ser una bella y brillante princesa en el palacio de su padre, su audacia. Habrá de ver luego cómo se cumplen sus predicciones, que nadie, como por una maldición divina, tomó nunca en serio. Fue considerada loca por su extrema y singular cordura. El relato de Christa Wolf está construido con mucha habilidad y tiene buen ritmo. Inventa algún detalle no antiguo, como su amor por Eneas, al que no sigue en su huida porque prevé que va camino de ser un héroe. Y Casandra detesta a los héroes. Prefiere morir fiel a sus ideas pacifistas.

Ignoro si Christa Wolf pensó en la tragedia de Eurípides. Va más allá de ésta, no en patetismo, pero sí en reivindicaciones feministas. Creo que a Eurípides le habría atraído mucho este planteamiento de la novelista germana, con su inversión de valores (*Umwertung*) y su enfrentamiento crítico a la tradición mítica. Algo parecido ya lo hacía él, en efecto, en algunas de sus tragedias. Pero, en efecto, la crítica contra la guerra desemboca aquí en un alegato contra el código épico de los valores heroicos

espléndidamente apoyado en la historia personal de Casandra. Hécuba y Andrómaca han colaborado, con su obediencia y su papel de madres, esposas, compañeras de héroes, silenciosas, amantes, sufridas. Casandra, en cambio, está en contra de ese código patriarcal, regido por el honor y el culto a la fuerza y al poder, que impone la sociedad antigua. Ella busca un nuevo tipo de sociedad donde las mujeres sean libres de verdad y las guerras puedan evitarse. Eurípides no llegaba a tanto. (Quizá Aristófanes, el de *Lisístrata*, sí, pero sólo en una farsa utópica, sin propuesta en serio). La sabiduría de Casandra no es —en la descreída Christa Wolf— un regalo de Apolo, sino la experiencia de su propia razón, independiente, y su máximo orgullo es esa libertad de expresión, que va unida a su desdicha.

IV. Es muy curiosa, como hemos notado otras veces, la generosidad que el mito tiene en cuanto a personajes femeninos, en contraste con la poca libertad de palabra y acción pública que la democracia ateniense, y en general la sociedad antigua, concedía a la mujer. Que el mundo imaginario de los relatos míticos tuviera tan grandes y varias figuras femeninas nos ha servido mucho, frente a la ausencia de las mujeres en la historia griega. Pero junto a la riqueza figurativa de ese repertorio mítico se requería que unos dramaturgos como los grandes clásicos atenienses reactivaran y ahondaran en los posibles sentidos de los mitos para que esas figuras —como Antígona, Medea, o Casandra, por ejemplo— nos llegaran tan vivaces y fuertes, sosteniendo su carga rebelde y su impresionante simbolismo, a distancia de tantos siglos. Todavía nos sirven para contemplar los aspectos más trágicos de nuestro mundo, para denunciar los desastres y los sufrimientos más terribles de la guerra, de esa guerra que es un eco de Troya, pero dolorosamente real, para mostrarnos que las Troyanas han adquirido otros nombres en este turbio momento de la historia europea.

U

ULISES. El nombre de Ulises es la forma latina del griego Odiseo. Y Odiseo es, no un guerrero emparentado con los dioses, sino ante todo el viajero protagonista de la *Odisea*, el segundo gran poema épico atribuido a Homero, compuesto a fines del siglo VIII a. de C. (Fue luego la primera obra traducida al latín en el siglo III a. de C. con el nombre de *Ulissea* por Lucio Andrónico. Resulta un hecho muy significativo que con esa traducción se inicie la literatura latina, y que así se inaugure la larga y prolífica relación literaria entre Grecia y Roma).

Aunque el héroe de Ítaca erraba ya en los mitos griegos mucho antes de ser cantado por el viejo Homero, cobró en su segunda epopeya, en esa narración inolvidable, en esa versión donde la épica se hace ya peripecia novelesca, su perfil singular y definitivo, de tal modo que hablar de Ulises es siempre referirse a la *Odisea* con sus escenarios y sus episodios múltiples. Y gracias a ese poema adquiere Ulises-Odiseo su peculiar rostro heroico, y nos resulta un tipo familiar y próximo. Pues de todas las figuras míticas tratadas por la literatura épica y trágica resulta Odiseo, sin duda, la que entendemos mejor, la más moderna.

Entre los héroes antiguos es el menos enraizado en el ámbito mágico y maravilloso, de prodigios extraños y de dioses frívolos y abrumadores, donde se mueven bien personajes como Perseo o Heracles, por ejemplo, si bien actúa ágilmente en un mundo fantástico, a la vez que tremendamente humano. Contrasta también Ulises con los grandes héroes guerreros, monolíticos, feroces, los de fulgurantes armaduras y fuerzas descomunales. Aunque también él fue un héroe notorio en las duras batallas de la *Ilíada*, y aunque su intervención en los combates fue mucho más decisiva a la postre

que las de los otros, pues fue gracias a su ingenio como al fin conquistaron los aqueos Troya. Pero más que por sus recursos sobrenaturales o su parentesco divino o sus atributos físicos excepcionales, Ulises logra admirarnos por su sagaz talante.

Ya en la *Ilíada* Ulises destaca por su inteligencia y su espíritu práctico, como consejero hábil y oportuno, astuto y audaz para las emboscadas y la embajadas arduas, y buen estratega también en su momento. Por eso sabemos que es justo que luego, después de la muerte de Aquiles fuera él quien heredara sus armas espléndidas —Ulises y no Ayante, que encarnaba el tipo de guerrero más antiguo, harto fiado en su coraje y su enorme vigor bélico— en una decisión que le acredita como el sucesor del gran héroe, de tan distinto carácter. Es él, Ulises, quien con la ayuda de su diosa amiga, Atenea, sugirió la construcción del caballo de madera con el que se tomó al fin Troya.

Pero es en la *Odisea*, en el poema que lleva su nombre y narra su gesta aventurera, donde advertimos todo el complejo valer y el artero valor de Ulises. Ya los epítetos formularios tradicionales nos indican que es un héroe distinto a los otros. De otros se destacaban en sus epítetos tradicionales aspectos físicos o notas externas características: Aquiles «ligero de pies», Menelao «bueno en el grito de guerra», Héctor «de penacho tremolante», Ayante «del escudo como una torre», Agamenón «el ampliamente poderoso señor de las tropas», etc. Pero a Ulises sus epítetos lo califican en referencia a su modo de ser interior: como *polytlas, polytropos, polymetis, polyméchanos*, «muy sufrido, muy artero, muy sagaz, de muchos trucos». Así destaca entre los jefes griegos por su carácter, no por su apariencia física. (También sin embargo en su aspecto hay algo de singular, es ancho de espaldas y más bajo y moreno que los otros héroes esbeltos y rubios en su mayoría, y cuando habla lo hace con una extraña locuacidad y discreción en sus gestos, según se cuenta en el canto III de la *Ilíada*).

Es muy destacadamente un héroe de la *metis*, que quiere decir astucia y habilidad de palabra, un tipo de inteligencia engañosa. Es *polytropos*, como el dios Hermes y el zorro de las fábulas. (Ese adjetivo le define en el primer verso del gran poema, que comienza: *Andra moi ennepe, Mousa, polytropon…*, «háblame, Musa, del hombre muy astuto…». El nombre propio de Odiseo sólo se nos da en el verso 20, cuando ya se ha descrito su

personalidad). El muy astuto, artero, sufrido, asenderado e ingenioso Ulises es, no sólo un acreditado héroe de la expedición contra Troya, sino un aventurero redomado. Es un navegante mediterráneo, que, gracias a su personal ingenio, atraviesa un mundo fabuloso, venciendo las seducciones y los peligros inmensos de la travesía, escapando de monstruos y encantamientos, visitando el mundo de los muertos, dejando ciego al Cíclope, y escapando, tras oírlas, de las sabias y fascinantes Sirenas, zafándose al final de las magas Circe y Calipso, para volver, más experimentado y rico en historias, a su añorada, austera y pedregosa isla de Ítaca, la pobre patria donde le aguardan —desde hace veinte años— su fiel esposa, su hijo ya crecido y su hogar humeante y su reino pequeño

La *Odisea* es la historia de Ulises que vuelve a su isla desde Troya, surcando el Egeo y sufriendo desvíos por un laberíntico mar. Un viaje de vuelta se transforma así en una «odisea» —en el sentido moderno de la palabra— que pone a prueba su astucia y su valor. En ese regreso Ulises perderá a sus barcos y todos sus hombres y sólo al cabo de diez años llegará de nuevo a su isla, como un vagabundo ahíto de naufragios. Y allí habrá de combatir a los pretendientes de Penélope para recuperar su puesto en su hogar. La *Odisea*, que evoca tres escenarios diversos, el de Troya destruida al final de la larga contienda, el de los encuentros marinos y el de Ítaca con sus enredos domésticos, muestra bien las facetas del héroe. Como un aventurero que se forja su destino, solitario, exiliado incluso en su propia tierra, Ulises se hace un símbolo del hombre moderno, peregrino hacia su propia patria, que se enriquece con las experiencias de su viaje y sü nostalgia.

La tarea heroica de Ulises puede parecer sencilla, pues sólo intenta volver a su patria. La *Odisea* se configura como el relato de un Regreso, un *Nostos*, como otros cantados por la poesía épica. Todos los otros relatos antiguos de los *Nóstoi* se nos han perdido, pero algunos están resumidos en pasajes de la propia *Odisea*, como el regreso de Menelao y Helena, pasando por Egipto (pues lo cuenta el propio Menelao a Telémaco en el canto IV). En sus variados naufragios y percances del camino, Ulises pierde a todos sus camaradas, sus barcos y su botín. Luego obtiene buenos obsequios de los Feacios, que lleva consigo hasta Ítaca. Pero el auténtico botín del héroe es el relato de sus experiencias, su historia personal.



Ulises aguarda a las sirenas.

Museo de El Bardo, Túnez.

En la figura de Ulises confluyen aspectos de otros tipos heroicos, pero en él la heroicidad se ha humanizado mucho. Es un héroe «ilustrado» —como escribieron Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*—, que ya no se lanza a quiméricas aventuras ni intenta librar al mundo de terribles monstruos. No es tampoco el joven paladín que se encamina a la gloria de una empresa maravillosa. Es sólo un héroe resignado que regresa, cumplida su faena en la guerra de Troya, a su retiro en Ítaca.

La literatura épica conoce, en Grecia, dos tipos de héroes: el guerrero fogoso que lucha por la gloria del combate y muere joven, aunque es hijo de una diosa o un dios, cuyo prototipo puede ser Aquiles, y el aventurero que desafía a los monstruos y los vence y logra, en tierra lejana, un espléndido botín, como Teseo, Jasón o Heracles, por ejemplo. Ulises tiene algo de uno y

otro, pero hasta cierto punto. Basta contrastarlo con esas figuras para advertir cómo es mucho más humano que todos ellos, y cómo está más lejos de los dioses. Cierto que los dioses siguen ahí, pero están, aunque atentos, mucho más distantes que en la *Ilíada*. Atenea protege a Ulises por una íntima simpatía con su carácter astuto y Poseidon le persigue, irritado porque dejó ciego a Polifemo; pero Ulises se salva por sus virtudes personales. Desde luego, fue un gran guerrero en Troya y lo será en Ítaca, en el momento oportuno, a la vez que se muestra un diestro aventurero marino, y un seductor ocasional de ninfas y princesas —como Jasón y Teseo—, pero se mantiene atento siempre al regreso, por encima de cualquier desvío y encantamiento, a su isla de Ítaca.

Pero hay otro detalle que no debemos olvidar: Ulises es, a la vez, un gran narrador. Es él quien nos cuenta, en primera persona, sus andanzas marinas. En un ambiente muy adecuado, como es el banquete en Feacia, después de que el aedo de la corte local, Demódoco, ha narrado el famoso episodio del Caballo de Troya, Ulises, aún de incógnito, se echa a llorar, y así atrae la atención de todos, y a requerimiento del rey Alcínoo, cuenta sus aventuras. Sienta la pauta ejemplar del relato fantástico, que debe hacer el protagonista. Eneas, Luciano, Simbad, Cyrano, Gulliver, el barón de Münchhausen, entre otros, le imitarán.

Comienza elogiando la manera de narrar del aedo Demódoco y luego, en tácita competencia, relata sus propia^ aventuras. Le sucede como al ya famoso Don Quijote en la segunda parte de la novela cervantina. El caballero sabe que sus andanzas anteriores ya andan por ahí, en relatos ajenos, pero él quiere recontar su historia con más autoridad. Y ese «Ulises» de Ulises es más fabuloso que el guerrero iliádico, que en la «Telemaquia» han recordado cariñosamente Menelao y Néstor. Sus avatares marinos transcurren en un escenario ya no épico, sino más cercano a un *folktale* que está más allá de la epopeya. Los feacios, hospitalarios y algo ingenuos, se quedan fascinados por su modo de contar sus peripecias. Les domina a todos el encanto de sus palabras y el rey Alcínoo expresa su admiración por la impresión de veracidad de las palabras del narrador Ulises. (Véase *Odisea*, XI, 334 y ss., 363 y ss).

Los lectores de la *Odisea* —que conocemos mejor a Ulises que los feacios— sabemos que es también un eficaz embustero. Sabemos que en sus encuentros en Ítaca no vacila en inventarse breves autobiografías, muy oportunas y falsas, nada menos que en tres ocasiones. Y la diosa Atenea le elogia, con una cierta ironía, por esa capacidad para mentir y engañar (véase *Odisea*, XIII, 291-302). Que Ulises sea, a la vez que un intrépido navegante, un redomado embustero y un fascinante narrador, es un trazo de su ser *polytropos*, es decir, de su artero modo de ser.

Para que el regreso a Ítaca valga la pena de contarse, «hay que rogar que el viaje sea largo», como dice el poema de Cavafis. Ulises emplea diez años en un itinerario que un barco medio podía hacer en pocos días. Desde el Bósforo troyano a Ítaca, una isla en el sur del Adriático, la distancia no es tremenda. Pero el mar homérico de color de vino y los dioses podían, ciertamente, complicar cualquier singladura. En el fondo, podemos pensar maliciosamente, Ulises tardó tanto en volver porque le apetecía tener mucho que contar y porque, a pesar de su nostalgia del hogar, era un curioso tremendo y quiso aguardar a Polifemo y escuchar de paso a las Sirenas, y enredarse en amoríos con Circe y pasar una temporada larga con Calipso (ahora bien, no vaciló en rechazar la oferta de la diosa una inmortalidad que le dejaría sin historia ni público). Y se llegó hasta el Hades, hasta el mundo de los muertos, para preguntar a Tiresias por el camino de vuelta hasta su casa. ¿Quién más que él habría ido en un viaje tan arriesgado a preguntar tan sólo esa efímera cuestión?

Hubo otros episodios de la trayectoria de Ulises que no están contados en la *Odisea*. Un poema épico arcaico, la *Telegonia*, pronto perdido, narraba cómo Ulises, en una salida posterior se topó en un encuentro hostil con Telégono, hijo suyo y de Circe, el cual, sin reconocerlo a tiempo, le dio muerte. Un final triste, sin duda. Pero la leyenda de Ulises pervivió mucho más. Sobre su muerte escribieron finales más atractivos Dante y Kazantzakis, que le inventaron otras aventuras. No estará de más recordar, aunque sea en unos cuantos apuntes, la larga pervivencia literaria del mito de Ulises, más allá de los textos antiguos, hasta nuestro siglo.

Pero lo haremos brevemente, refiriéndonos a los autores y textos de más interés y significación literaria. (A los interesados en la tradición del tema los

remitimos a los artículos de E. Frenzel y de D. Kohler (en el *Dictionnaire de mythes littéraires* de P. Brunei) y a los libros de W. B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, 2a ed., 1963, y P. Boitani, *La sombra de Ulises*, Barcelona, Península, 2001. La tradición del mito de Ulises refleja muy bien su versatilidad y da lugar a muy varios textos literarios, por lo que conviene aquí limitarse a mencionar sólo unos cuantos textos importantes de la literatura de nuestro siglo.

Comencemos por los dos largos relatos a los que Stanford, en su ya clásico estudio, dedica especial atención en su penúltimo capítulo. Son el *Ulysses* de James Joyce (1922) y la *Odisea* de Níkos Kazantzakis (1938), dos obras en estridente contraste.

Es bien sabido que, en su edición actual, tan sólo el título de *Ulises* orienta al lector de la novela de J. Joyce hacia el personaje homérico. Hace falta cierta perspicacia y mucha paciencia para advertir que las sórdidas peripecias de un día de Leopold Bloom, en su regreso al hogar a través de las calles de Dublin, reproducen el esquema de aventuras odiseicas, como si el novelista hubiera tomado la *Odisea* como una especie de falsilla o pauta para construir el relato, borrando luego las pistas de la misma. (Ya el crítico Edmund Wilson en *El castillo de Axel*, en 1931, subrayó la importancia de la trama odiseica para entender la arquitectura de la novela. En ese mismo año Stuart Gilbert publicó *El Ulises de James Joyce*, Madrid, Siglo XXI, 1971, en el que se detallan los ecos y correspondencias de capí tulos de la novela y episodios odiseicos. Muy bien lo comenta Gilbert Highet en su gran libro *La tradición clásica*, II, trad, esp., México, FCE, 1954, pp. 308 y ss. J. M. Valverde en apéndice a su traducción del *Ulises*, Barcelona, 1989, recoge puntualmente el esquema de los episodios paralelos).

Sobre la importancia de ese paradigma narrativo para entender y gustar de la novela, hay opiniones diversas. Vladimir Nabokov, a quien resulta difícil negar su condición de fino lector^no considera relevante que la novela sea una «parodia fiel de la *Odisea*». «Nada hay tan tedioso como una larga alegoría basada en un mito trillado» añade. (Lo dice en su *Curso de Literatura europea*). Desde luego la novela de Joyce no es tal alegoría y nadie lo ha pretendido. La referencia latente a la trama de la *Odisea* en forma

irónica es un uso lúdico muy personal, un *private joke* de Joyce, cuya obra es «un monumento de humor, como el *Quijote*», como apuntó Valverde.

Pero así como el *Quijote* es una parodia humorística de los libros de caballerías, *Ulises* es una versión en caricatura de una *Odisea* moderna y Leopold Bloom es otro Ulises, antiheroico casi. No es necesario haber leído libros de caballerías para entender el *Quijote*, ni la *Odisea* para disfrutar del relato de Joyce. Sin embargo, se entiende mejor el texto de Cervantes si uno conoce cómo eran esos libros, y se percibe mejor la ironía de Joyce sí el lector es consciente de que el itinerario de Bloom refleja con sarcástica prosa las etapas del viaje homérico. De hecho sabemos que Joyce recomendaba leer despacio la *Odisea* antes de comenzar su novela. Lo cuenta Italo Svevo, que conoció bien a Joyce en Trieste. (Véase I. Svevo, *Escritos sobre Joyce*, Barcelona, 1990, p. 73). «Muchos personajes de Homero —escribe Svevo en sus apuntes— encuentran su equivalente moderno en una luz que envilece la modernidad.»

Bloom es el Odiseo trivializado de un sombrío Dublin, mezquino y desencantado, Stephen Dedalus es Telémaco, Gerty Mac Dowell es Nausicaa y Molly es una infiel Penélope burguesa. Todos ellos degradados por la modernidad. Los personajes luminosos del mito helénico se han aburguesado esperpénticamente. Pero el título de la obra, ese *Ulises* que no es ya nombre propio de ningún personaje en la novela —título que forma parte esencial de lo que G. Genette llama el «paratexto»— recuerda al lector su lejano referente mítico, de acuerdo con las intenciones de Joyce. Con otro nombre, el protagonista, dublinés, parlero e ingenioso, es un remedo del antiguo héroe. Como él vuelve a su casa a través de un mundo hostil, sorteando los peligros y trampas del camino, con sus brutales ogros y sus ninfas de baja estofa, por tabernas y burdeles que equivalen a las islas y espacios mágicos del relato antiguo. Stephen busca en vano a un padre perdido, como un infausto Telémaco. Molly Bloom es una mezquina y soñadora Penélope. Pero algo queda de Ulises en Bloom; su gusto por la aventura y los relatos fantasiosos. Sólo que el tiempo no es ya propicio a los héroes. Y no hay dioses y el laberinto dublinés está lejos del mar griego y sus paisajes. La ironía de Joyce denuncia la vulgaridad de lo real y su proteica prosa está tan

distante del lenguaje formulario de la épica antigua en su forma como el relato lo está en su fondo.

Muy distinto, a todos los efectos, es la gran narración de Kazantzakis. Su *Odysseia* (publicada en 1938) es un extensísimo poema, de veinticuatro cantos y treinta y tres mil trescientos treinta y tres versos. Tiene tantos cantos y tantos versos como las dos epopeyas homéricas juntas. En su construcción trabajó su autor durante quince años —de 1924 a 1938— y compuso siete versiones. Esta nueva *Odisea* refleja las muchas inquietudes espirituales del gran escritor griego, poeta, novelista, dramaturgo, pensador y gran conocedor de la tradición literaria europea. En un poema complejo y de muchos episodios nos cuenta las nuevas andanzas de un Ulises inquieto y melancólico, que abandona de nuevo Ítaca y tras cruzar el Mediterráneo, y parar en Creta, en Egipto, en África central y otras regiones, va a morir solitario en los hielos del Antártico, harto de fracasos.

Como se trata de un poema tan extenso y, además, escrito en-un griego moderno extremadamente rico en su vocabulario, esta obra de Kazantzakis es menos conocida que otras suyas, y mucho menos leída de lo que merece su fuerza literaria. (Pero tenemos varias excelentes traducciones a lenguas modernas: la de K. Friar al inglés, la de J. Moatti al francés y la de Castillo Didier al castellano).

El escritor griego ha insuflado nuevo impulso aventurero en la figura de su Ulises. Como ya imaginara Dante, en su fantástico relato sobre la muerte de Ulises, el héroe, cansado de la rutina y limitados horizontes de Ítaca, volvió a hacerse a la mar en pos de nuevas experiencias. En su palacio de Ítaca dejó a Telémaco casado con Nausicaa, y él se lanzó a más audaces empresas. Raptó de nuevo a la bella Helena de Esparta y la dejó luego en Creta, sufrió cautiverio en Egipto y allí se liberó y libertó a otros, y más tarde fundó una ciudad de ideales utópicos en el corazón de África. Una vez que hubo encontrado las fuentes del Nilo, y fracasó luego. Trató de encontrarse a sí mismo en sus aventuras y sus conversaciones con figuras de raro simbolismo. Con un afán a la par fáustico y quijotesco, heredero de nociones cristianas y budistas, como el autor del relato, fue en busca de una civilización que le permitiera apaciguar a su yo trágico.

Se trata de una obra muy compleja, como anota Stanford: «Al intentar definir la esencia de este Ulises neogriego tenemos que dejar a un lado las tradiciones clásicas griega y romana. Kazantzakis ha derivado, ciertamente, muchas de las cualidades de su héroe y sus aventuras de la antigua épica griega. Pero en esencia su Ulises es un avatar del héroe centrífugo de Dante, y deriva de la tradición que conduce desde Dante a través de Tennyson y Pascoli hasta el día de hoy. El Ulises de Tennyson es el más próximo al de Kazantzakis en su esencia; porque, aunque Tennyson hace expresar a su héroe el mismo motivo de su prototipo en Dante, es decir, el deseo de «seguir en conocimiento como a una estrella errante, hasta más allá del límite extremo del pensamiento humano (*To follow knowlege like a sinking star / Beyond the utmost bound of human thought*), sin embargo su motivo inmediato es liberarse de su entorno doméstico en Ítaca. El héroe de Pascoli comparte su pasión por la libertad; pero está agobiado por los anhelos nostálgicos de las escenas de su pasado heroísmo. Kazantzakis ha singularizado el deseo de ser libre como la pasión dominante de su héroe. De hecho, psicológicamente, su épica es una exploración del sentido de la libertad» (ob. cit., p. 235).

En esta figura moderna del aventurero Ulises se expresa la inquietud existencial del autor. Inquietud por realizarse en una sociedad utópica —con ecos marxistas a la vez que estoicos— y en un mundo mejor. Tiene un componente muy griego esa pasión de conocer más y cambiar el mundo, pero también un fondo romántico exacerbado, muy de acuerdo con el talante del Kazantzakis cretense. También él fue durante años un exiliado —como Joyce, y como otros que han visto en Ulises un paradigma del viajero esperanzado—, pero, a diferencia de J. Joyce, fue un luchador político, revolucionario e idealista, un exaltado marxista y un heterodoxo cristiano, siempre en tensión espiritual. Fue un pensador magnánimo, un tipo *megáthymos*, un intelectual algo fáustico, que no podía resignarse a las limitaciones de su entorno. En una época pródiga en revoluciones y en esperanzas, luchó repetidamente y con brío tenaz por la libertad y la justicia, comprometiéndose con los perseguidos, aunque quizá con un propósito más utópico que realista. Tanto el mito de Buda como el de Fausto están presentes en éste y otros relatos suyos. Recordemos que lo están en su mejor novela,

Zorba el griego. Las sangrientas luchas por la libertad en la Grecia moderna están en otras, como *Libertad o muerte*, por ejemplo.

Volviendo a su *Odisea*, esa continuación desaforada y romántica del poema de Homero, observamos que sus horizontes son mucho más dilatados que los antiguos y las ansias del héroe más universales. En Homero, Ulises es fundamentalmente el héroe tenaz y sufrido que con sus astucias logra regresar. Y esa vuelta a la patria es su destino. El personaje de esta segunda *Odisea* no tiene un destino fijo: su inquietud se mide con la inmensidad, está destinado a un errar sin fin, porque su anhelo es infinito. Esa búsqueda infinita de nuevos horizontes entronca a este héroe con el Ulises que Dante encontró en uno de los círculos infernales. Y con el aventurero del poema de Tennyson, de ansias románticas por descubrir nuevos mundos y explorar nuevos horizontes. Deriva del antiguo Ulises, pero expresa una inquietud existencial moderna.

No vamos a considerar ninguna otra narración sobre Ulises, pero sí su influjo sobre poetas de nuestro siglo. Comencemos por Ezra Pound, otro exiliado, como ejemplo de un poeta que se vio a sí mismo como un héroe perdido y solitario. Sabido es que son muchas y muy varias las alusiones a los mitos en la poesía de Pound. No vamos a rastrearlas aquí. Sería muy largo e inoportuno. Vamos a centrarnos en una imagen repetida en sus poemas, la del viaje del poeta al Hades para dialogar con los muertos sobre el regreso a casa. Otras veces es el viaje a Eleusis. Pero con preferencia se trata de emular la gesta de Odiseo en su entrevista allí con Tiresias.

Así el *Canto I* comienza con una traducción de la versión latina que el poeta renacentista Andreas Divus hizo de un pasaje de la *Nekuia*. El motivo mítico del viaje al más allá está ya en el *Poema de Gilgamesh* y de nuevo en la *Eneida* y en la *Divina Comedia*. Pero a Pound le está más próximo Ulises que Eneas o Dante, viajeros con destino más político o teológico. Pound nos sugiere que todo auténtico poeta debe emprender esa travesía para luego volver más sabio y purificado. Es emblemático que su poemario *Cantos* comience con ese motivo. A lo largo de sus setenta y tantos poemas persiste latente el esquema de un viaje iniciático y odiseico. La mezcla de versiones en varios idiomas recuerda la importancia de la tradición, quizá con cierta ironía. También Pound evoca un nombre que lo une a Ulises: se proclama él

también, como Ulises frente al cíclope Polifemo, «Nadie», con la palabra griega *Outis*. También él es de la ilustre familia odiseica.

«OUTIS, OUTIS? Ulises… el nombre de mi familia».

Como glosa Michael Reck, «el evasivo Ulises es el prototipo de Pound, Como Ulises, Pound es un vagabundo que va buscando el camino de regreso al hogar. Para Pound el camino es la sabiduría, el hogar es la verdad. En esta búsqueda, él debe ser como el itacense: *polytropos*, astuto, ágil, proteico» (E. Reck. *Ezra Pound en primer plano*, Barcelona, 1976, p. 225).

Son muchos los poetas que han aludido a Ulises como símbolo del viajero que, tras recorrer el amplio mundo, penosamente regresa a su patria pobre, exaltada en su memoria. De entre esos muchos poetas vale la pena mencionar a dos grandes escritores griegos, Cavafis, con su *Ítaca*, y Seferis con *Sobre un verso antiguo*.

Ítaca es un breve e intenso poema de muy amplia difusión. Se ha traducido muchas veces —siete u ocho versiones poéticas conozco al castellano y al catalán, está musicado por L. LLach con fervor— y sin duda merece ese reconocimiento popular. *Sobre un verso antiguo* de Seferis es un texto más largo, pero no menos impresionante. Su título alude al famoso verso inicial del soneto del renacentista francés Joachim Du Bellay: *Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage...* Ambos poetas griegos ven a Ulises como un antepasado ejemplar. Cavafis lo ve como el héroe mítico con el que todo viajero de regreso tardío a una patria pobre puede identificarse; Seferis sueña con Ulises, el esforzado y sufrido, que es un camarada mayor para el griego que vive empeñado en una dura y arriesgada travesía. Para Cavafis la patria deseada marca la ruta y da sentido al viaje, es la patria pobre de tantos griegos que cruzan el alta mar y han viajado conociendo otras tierras ricas y extrañas, y esas experiencias los han enriquecido para volver más sabios. Para Seferis Ulises es el héroe del esfuerzo y la tenaz paciencia ante los reveses, el hermano mayor de los marinos griegos, con su fantasía y su coraje vital frente a un mundo borrascoso.

También para otros poetas Ulises es un mártir del exilio y de la resignación ante el destino. No olvidemos a dos grandes catalanes: Agustí Bartra, cuyo *Odiseo* (México, 1953, en catalán, y 1955 en castellano) es una extensa recreación nostálgica de la *Odisea*, en verso y en prosa, y Caries

Riba, el gran traductor de la *Odisea* al catalán, cuyas *Elegías de Bierville* (1943) están impregnadas de ecos odiseicos. Ambos textos están escritos en el exilio tras la guerra civil, exilio más breve y cercano uno, más largo y lejano otro.

Son muchos los textos poéticos castellanos que podrían citarse, como testimonio de esa presencia de Odiseo en nuestra literatura actual, pero, a modo de ejemplo, baste con recordar cuán a menudo está aludido en los poemas de J. L, Borges. Es muy curioso que a Borges no le gustara la Ilíada y, en cambio, tuviera la Odisea entre sus textos predilectos, desde su niñez, pero en versión inglesa y no española. Le gustaba recordar a Ulises, como símbolo del exiliado, del viajero inquieto, del navegante por un mar laberíntico, y también le gustaba glosar el final esforzado del héroe según Dante.

Son muy variados los textos poéticos que evocan al mítico Ulises o episodios sueltos de la *Odisea*. En esas evocaciones domina la nostalgia o la ironía. Pero donde más frecuente es la recreación en clave de ironía y humor de episodios odiseicos, y muy generalmente del tema central y final del retorno del héroe al hogar, es en el teatro. En la comedia casi siempre se tiende a dar una visión desmitificadora del mundo heroico, con un cambio de tono pasando a una farsa burguesa. Como ejemplos anotemos unos cuantos títulos de piezas cómicas sobre Ulises de estos últimos cincuenta años. Desde la de G. Torrente Ballester, *El retorno de Ulises* (1946); y luego las de A. Buero Vallejo *La tejedora de sueños* (1949); Salvador S. Monzó, *Ulises o el retorno equivocado* (1956); José M. Morales, *La Odisea* (1965); Domingo Miras, *Penélope* (1971); Antonio Gala, *¿Por qué corres Ulises?* (1975); Romá Comamala, *El retorn d'Ulisses* (1978); Carmen Resino, *Ulises no vuelve* (1983), y Fernando Savater, *Último desembarco* (1987).

De la pieza de tonos costumbristas a la farsa disparatada, ahí se contrapone una parodia burlona al final feliz y más ingenuo de la *Odisea*. Prácticamente todas esas comedias coinciden en rechazar el tópico *happy end*, esencial en el viejo relato de aventuras, para indicar que no es posible esa amable solución final de la errancia heroica. Tras los veinte años de ausencia el héroe no volverá a encontrar la Ítaca anhelada, porque sus anhelos no encuentran sino una realidad trastocada por el paso del tiempo y las

trayectorias de otras vidas. En esos finales desencantados se nos advierte de que Ulises va a encontrarse con un nuevo enemigo, que no podrá derrotar: el paso del tiempo implacable. ¡Pobre Ulises que vuelve veinte años más viejo! ¡Pobre Penélope que en esos veinte años ha planeado su vida resignada a esa ausencia, con sus propias ilusiones! Con el regreso del héroe al hogar no puede recuperarse el tiempo perdido y sí, en cambio, hay que buscar una sutura que se ha vuelto imposible después del largo vacío de veinte años.

De las mencionadas, las tres obras más conocidas son las de A. Buero Vallejo, A. Gala, y F. Savater. Es curioso que en ellas, como en las demás citadas, la relación del ausente viajero con la fiel Penélope sea considerada bajo una luz más turbia que en la epopeya. En muchas se presta primordial atención a la opinión femenina sobre el regreso del héroe. (Recordemos que hay, en efecto, muchas presencias femeninas en el poema griego). Esta perspectiva femenina es muy propia de esa modernización irónica. Sin duda podrían rastrearse en estas obras españolas influencias de otros autores europeos, como J. Giraudoux (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*) y J. Giono (de su novela *Naissance de l'Odyssée*), que ya enfocaban los motivos odiseicos con una parecida ironía, muy desmitificadora.

Pero lo que nos parece importante, aquí como en otros casos, es subrayar de nuevo cómo el mito antiguo se presta a renovadas reinterpretaciones, ya sea en clave humorística o iró nica. Y, sin embargo, pese a las burlas y retoques cómicos, el desengañado y tan baqueteado Ulises, sobreviviente de tantos naufragios, él que fue tan famoso y que se atrevió a decirse «Nadie», no sale del todo mal parado de los enfoques aburguesados e irónicos de la modernidad. ¡Tan astuto y sufrido, tan humano fue Ulises siempre!

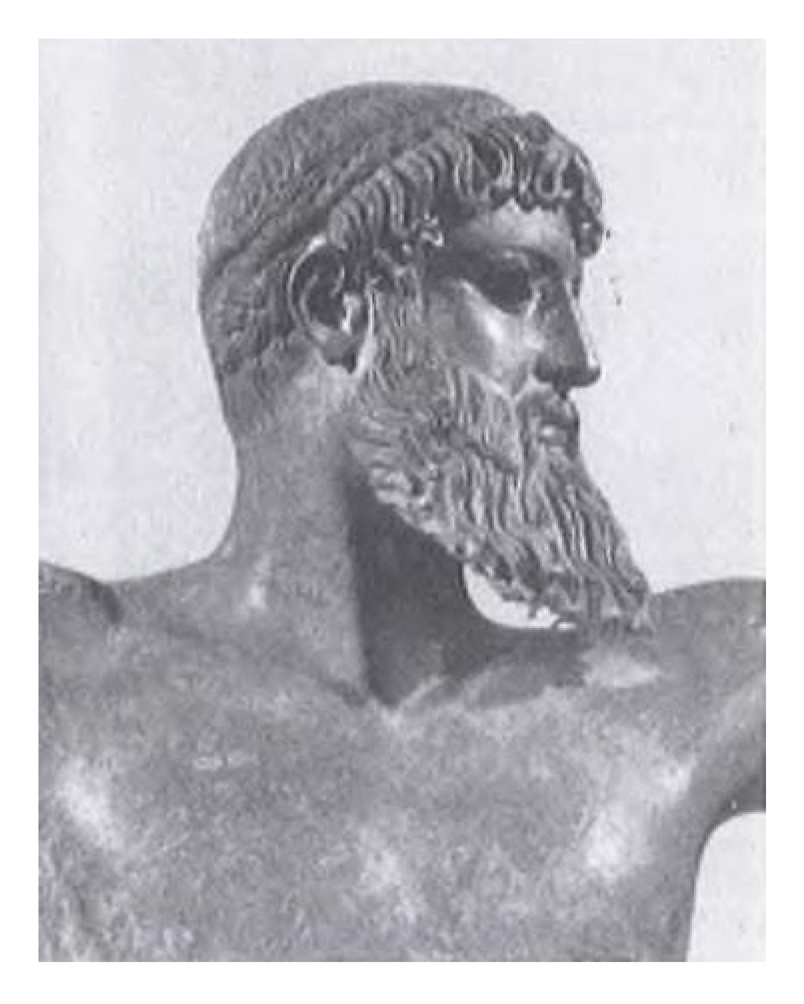
Z

ZEUS. Comencemos por Zeus, a quien jamás los humanos dejemos sin nombrar. Llenos están de Zeus todos los caminos, todas las asambleas de los hombres, lleno está el mar y los puertos. En todas las circunstancias, pues, estamos todos necesitados de Zeus. Pues también somos todos descendencia suya. El, benévolo con los hombres, les envía señales favorables; incita a los pueblos al trabajo recordándoles que hay que ganarse la vida, les dice cuándo el campo está en mejores condiciones para los bueyes y el arado, y cuándo son las estaciones propicias para plantar y sembrar semillas de todo tipo. Porque él mismo fijó los signos en el cielo después de distinguir las constelaciones, y ha previsto a lo largo del año estrellas que señalen con exactitud a los humanos la sucesión de las estaciones, para que todo crezca a un ritmo pautado. A él siempre se le adora al comienzo y al final. ¡Salve, Padre, prodigio infinito, inagotable recurso para los hombres, salve a ti y a la primera generación [¿de dioses?]! ¡Salve también a las Musas, tan de voz de miel todas!

Con esta salutación comienza Arato de Solos (siglo III a. de C.) su poema astronómico *Fenómenos*. Como docto poeta helenístico prodiga ecos y alusiones a otros textos anteriores, especialmente a los poemas de Hesíodo. (Las advierte en sus notas y comenta muy bien Esteban Calderón en su traducción del poema: *Arato, Fenómenos*, Madrid, 1993). Si analizamos este párrafo, advertimos que dice lo esencial sobre Zeus: él es quien mantiene el orden en el cosmos, en el universo físico y astral, pero también en el mundo moral, es el dios que está en todas partes y que vela por los humanos manteniendo el ritmo de las estaciones y las cosechas. Se superponen así varios rasgos del dios supremo griego: una divinidad de origen indoeuropeo,

que fue el gran dios de las tormentas y luego el ordenador del cielo y la tierra, y luego el garante máximo de la justicia, y, finalmente, el dios de la Providencia y padre de todos los seres racionales, que pudo convertirse en un símbolo de la razón universal, según los filósofos estoicos.

En un principio está Zeus, ese Zeus que Homero califica con los epítetos formularios, es decir, tradicionales, de «el amontonador de nubes», «el que se deleita con el rayo». (Su nombre procede de la raíz indoeuropea que indica el brillo celeste: *dyeu-*, que está en el nombre del dios védico *Dyaús* y del romano Júpiter, pues *Iupiter* viene de *Dyeu-pater*). Es un dios que luchó para obtener el poder celeste (contra su padre Crono y contra los Titanes y contra el terrible Tifón), y que luego ha sabido imponer un orden en el Olimpo. Allí sobre ese Olimpo que es una montaña altísima y, al mismo tiempo, el cielo donde residen los dioses de su familia, Zeus ha instalado su dominio estable, su hogar y su trono, el centro de control del cosmos. Nadie puede retarle o desobedecerle sin castigo. Cuando mueve sus cejas azul oscuro, se estremece el Olimpo. Se le llama «Padre de los hombres y los dioses» (*Pater andron te theon te*) no porque sea progenitor de todos (tan sólo lo es de unos pocos dioses y algunos héroes, nacidos de sus varios amoríos), sino porque protege como un padre a dioses y humanos. Desde su trono, armado con el rayo, vela por todo cuanto corre, y desde allí planea cuanto va a acontecer sobre la tierra.



Poseidon o Zeus.

Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

Pero es también el dios de la Justicia. De él, que es el rey supremo, han recibido los reyes su poder y cetro. Hesíodo insiste en ese aspecto de Zeus: a su lado está la Justicia, *Díke*, y quien se alzó como tirano del Olimpo se revela justiciero y providente. (Su justicia actúa unas veces a la corta y otras veces a más largo plazo). De todos sus hijos y parientes dioses, Atenea es la más cercana en espíritu, justamente por su inteligencia y su afán de proteger a los héroes (como a Ulises, por dar un ejemplo). Ya en la *Ilíada* se advierte que Zeus está muy por encima de las contiendas y parcialidades de los otros dioses. (A pesar de que el gran Zeus se duele mucho de la muerte de su hijo Sarpedón, no interviene milagrosamente —como hacen otros— para salvarle de su muerte fatídica en la guerra de Troya y deja que se cumpla su destino).

Es sin duda una progresiva evolución espiritual la que transforma al dios de las tormentas en un dios de la justicia y al dios que velaba por la lealtad a los juramentos y a los huéspedes en un dios de la ciudad y la paz social. Zeus se va haciendo progresivamente un dios más justo y más abstracto, personificando un principio divino, único, sabio y providente que, como dice un fragmento de Heráclito (32 DK), «quiere y no quiere ser llamado con el nombre de Zeus».

Desde el enfoque de la mitología debemos recordar, aunque sea de pasada y brevemente, algunos rasgos arcaicos de Zeus, como su infancia en Creta, donde lo escondió su madre Rea para evitar que lo engullera su padre Crono, y los múltiples y curiosos amoríos del dios. Su esposa Hera es una divinidad taimada y celosa, que le obliga a ciertos disfraces y subterfugios para lograr su trato sexual con otras diosas y bellas humanas. Son pintorescas las metamorfosis amatorias y oportunas de Zeus: en toro, en cisne, en lluvia de oro, etc. De sus varias uniones nacen, como todos sabemos, seres muy distintos.

Hay una serie de uniones primordiales, que imponen la presencia de seres benéficos en el cielo; hay otras que producen grandes figuras divinas; y otras son el origen de espléndidos héroes. De su unión con Temis nacen las Horas, las Moiras, y las Gracias; de su relación con Mnemósine, las nueve Musas. De su trato con Deméter nació Perséfone. Con Leto tuvo a Apolo y Artemis. De Metis, a la que luego, ya embarazada, se tragó, produjo a Atenea. De su esposa legítima, Hera, le nacieron Hefesto, Ares y Hebe. A Hermes lo tuvo de una ninfa de Arcadia, Maya, hija del titán Atlante.

Y en bellas mortales, a las que accedió con trucos y disfraces varios, engendró Zeus algunos de los más grandes héroes. Como Dioniso, hijo de la princesa tebana Sémele, hija de Cadmo. O Heracles, hijo de Alcmena, esposa del rey Anfitrión. O la bellísma Helena y su hermano Polideuces, nacidos de Leda, esposa del rey de Esparta, Tíndaro. O Perseo, hijo de Dánae, princesa de Argos. Y de la raptada Europa tuvo a Minos y Radamantis, de amplio prestigio en este y el otro mundo. Pero a todos estos personajes míticos, hijos de Zeus, ya los hemos ido encontrando en estas páginas.

Para los acostumbrados a un tipo de dios más abstracto y carente de pasiones, único y fundamentalmente extraño a todo impulso erótico, esos

amoríos de Zeus parecen pintorescos y escandalosos, excesivamente humanos y frívolos; pero esas uniones y sucesivas esposas de Zeus juegan un papel y tienen una función muy importante en la mitología griega. (Véanse los agudos comentarios de J. C. Bermejo en los capítulos iniciales de *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, 1995). Los amores de Zeus colaboran en la ordenación y embellecimiento del Olimpo y de la Tierra. A través de esas uniones se construye el repertorio mítico más noble, refulgente y aristocrático.

Zeus es el ser supremo y el más venerable dios griego. Su figura regia, en su aspecto solemne, sentado en su trono, flanqueado por el águila que es su símbolo, y empuñando el rayo que es su rama preferida, se encuentra por doquier en el mundo griego. Muchísimos son los textos que rememoran su radiante gloria, muchísimos los artistas que evocaron sus imágenes. Contra las sentencias prudentes de los antiguos poetas mencionar su grandeza se nos ha quedado para el final. ¡Ojalá que no parezca un sacrilegio o una descortesía haberlo dejado para el final y acabar, así tan pronto, con un relato tan apresurado y resumido, sus historias interminables! Zeus, para concluir y en tan breve espacio.

La culpa es, en todo caso, del alfabeto.



CARLOS GARCÍA GUAL es Catedrático de Filología Griega en la Universidad Complutense. Autor de numerosos ensayos y algunos libros sobre Filosofía antigua (*Epicuro, La secta del perro, Los siete sabios y tres más*), Literatura antigua y medieval (*Los orígenes de la novela, Prometeo: mito y tragedia, Historia del rey Arturo*), mitología griega (*Audacias femeninas, Introducción a la mitología griega*) y también sobre Literatura comparada (*Lecturas y fantasías medievales, El zorro y el cuervo*) y temas de cultura actual (*El descrédito de la Literatura y otros avisos humanistas, Apología de la novela histórica*). Ejerce la crítica literaria por afición y ha traducido, anotado y prologado un buen número de textos clásicos griegos.

Notas

[1] Carlos García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1995, 2.ª ed. revisada y aumentada. <<

[2] R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la Littérature européene*, 2 vols., Ginebra, Droz, 1964. J. Duchemin, *Prométhée. Le mythe et ses origines*, París, Les Belles Lettres, 1974. H. Blumenberg, *arbeit am Mythos*, Francfort, Suhrkamp, 1979. Véase también el más reciente de G. Luri, *Prometeos*, Madrid, Trotta, 2001. **<<**

[3] *Cfr*. los artículos de E. Navarro «El mito de Prometeo en la generación del 14» y M. Nieto Ñuño «El mito de Prometeo en León Felipe», pp. 53-58 y 163-180, en L. Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Universidad de Huelva, 1994 <<

[4] *Cfr*. P. Brunei, «La tentation prométhéenne. Une figure mythique de l'engagement littéraire», en *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, 1992, pp. 203-213. El lector interesado en ella encontrará aquí una bibliografía actualizada, que puede completar con el artículo de R. Trousson, «Prométhée», en P. Brunei (ed.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, 1988. <<

[5] C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1992. <<

[6] Bien analizado por K. Kerényi en su ya añejo *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deuntung*, Zurich, 1946; y por J. P. Vernant en «Le mythe de Prométhée chez Hésiode», recogido en *Mito y sociedad en Grecia antigua*, Madrid, reed. Siglo XXI, 2003. <<